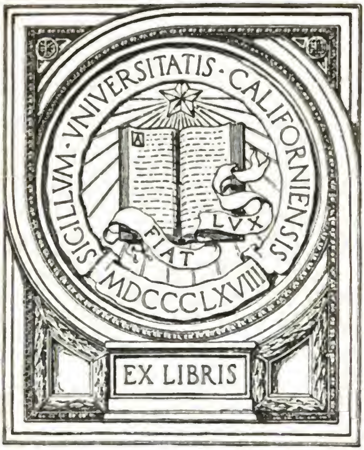


Ludwig Tieck

Hermann Friesen (Freiherr von)

Gest. v Eugen Doby


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



Gest v Eugen Doby

LUDWIG TIECK.

Ludwig Tieck.

Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825–1842.

Von

Hermann Freiherrn von Friesen.

Erster Band.

Mit Tieck's Bildniß.

Wien, 1871.
Wilhelm Braumüller
k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler.

Herman Lemke

Vorwort.

So mäßig und billig auch die Erwartungen sein mögen, mit denen ein wohlwollender Leser das gegenwärtige Buch in die Hand nimmt, so wird es doch kaum fehlen, daß ein großer Theil, wenn nicht die überwiegende Mehrheit derselben unerfüllt bleiben wird. Schon der Titel kann dazu Anlaß gegeben haben. In Lebenserinnerungen, Denkwürdigkeiten oder Memoiren sieht man, gewohntermaßen, dem Berichte von Begebenheiten, Verwickelungen, auch wohl picanten Anekdoten entgegen. Daß von letzteren nicht die Rede ist, wird keiner Entschuldigung bedürfen. Fragt man aber nach jenen, so wird man mit dem ersten Buche noch allenfalls in so weit zufrieden sein, als viele Thatsachen darin enthalten sind, aus welchen sich ein nothdürftiges Bild von meines verewigten Freundes dramaturgischem Leben und Wirken in dem gegebenen Zeitraume von 1825 bis 1842 zusammenstellen läßt. Nur wird man auch in diesem Abschnitte manche Ausschreitungen in Betrachtungen von nicht geringer Ausdehnung dahin nicht rechnen wollen. Einem ernsteren Tadel wird dagegen das zweite Buch unterliegen. Man kann ihm die Frage entgegenstellen: „Sind diese Auslassungen einer persönlichen Meinung über L. Tieck's Entwickelungsgang auf seiner poetischen Laufbahn mit Recht

Erinnerungen eines alten Freundes zu nennen, oder hätten sie nicht viel mehr unter einem anderen Titel auftreten sollen?"

Es würde zweifelhaft sein, ob ich mich von dem Vorwurf, der in diesen Fragen eingeschlossen liegt, völlig werde befreien können, wenn nicht ein kurzer Bericht über die Entstehung meiner Arbeit, mindestens zur Erläuterung und Entschuldigung, angenommen werden will. Schon kurze Zeit nachdem wir den Tod unseres geliebten Freundes zu beklagen hatten, waren von Seiten der Dresdner Verehrer, Freunde und Bekannten desselben, vielfache Anforderungen an mich ergangen, meine Erinnerungen an den Umgang mit Tieck, während seines Dresdner Aufenthaltes, aufzuzeichnen. Besonders als die werthvolle Schrift von R. Köpke über L. Tieck seinen hiesigen Freunden zuging, wurde dieser Wunsch deshalb um so lebhafter, weil wir bei diesen schätzenswerthen und von einer verehrungswürdigen Pietät für den Gegenstand eingegebenen Niederschriften in der zu stiefmütterlich behandelten Dresdner Periode eine schmerzliche Lücke beklagten. Es fehlte auch nicht an dem guten Willen, dem Wunsche der Tieck'schen Freunde nachzukommen, da ich ohnedies schon einen guten Theil meiner Lebenserinnerungen bis zum Jahre 1825 zu Papier gebracht hatte. Denn ich meinte, daß der vertraute Umgang mit Tieck einen großen, ja sogar den wesentlichsten Theil der nächsten Niederschriften ausmachen müßte. Vieles wurde auch aufgesetzt. Aber je mehr die Hefte anschwollen, um so weniger war ich mit meiner Arbeit zufrieden. Bald war es die allzugroße Breite, bald der allzulose Zusammenhang, was mir verwerflich schien. Auch wiederholte Umarbeitungen wollten dem Uebel nicht abhelfen.

Unterdessen starben von dem kleinen Kreise der Freunde, mit welchen ich die Erinnerungen an Tieck theilte, immer mehr Mitglieder ab, und dagegen wurden die Anmahnungen der wenigen Zurückbleibenden immer dringender. So entschloß ich mich denn vor ungefähr zwei Jahren — ich darf wohl sagen mit einer Art von Leichtsinn — von allen bis dahin zu Papiere gebrachten Auslassungen abzusehen, und das Werk mit dem Vorsatze, es womöglich in einem Zuge zu beendigen, ganz von Neuem anzufangen. Und zu diesem Ende schien mir die Eintheilung des Stoffes, wie er in gegenwärtigem Buche vorliegt, am geeignetsten. In den Grenzen dieses Rahmens, so durfte ich hoffen, würden die, zuweilen zu weit ausgreifenden Ausschreitungen, an denen meine früheren Niederschriften vorzugsweise litten, am leichtesten zu vermeiden sein. Das aber, was ich in dem Umgang mit Tieck erlebt hatte, werde sich auf diese Weise am besten ordnen lassen. Wenn nun auch einigen der Leser Manches von den Erinnerungen an Tieck abzuschweifen und mehr den Charakter einer kritischen Betrachtung anzunehmen scheint, so kann ich dennoch versichern, daß in dem ganzen Buche, wenigstens mit meinem Willen, nichts enthalten ist, was ich ohne ihn hätte denken, betrachten oder innerlich hätte erleben können. Ob ich überall seine Meinung und den tiefsten Sinn seiner poetischen und kritischen Anschauungen richtig erfaßt habe, muß ich freilich dahingestellt sein lassen. Noch mehr, es kann sein, daß Manches, was zum vollständigen Bilde von Tieck's literarischer Persönlichkeit gehören möchte, vermißt werden wolle oder doch zu flüchtig berührt zu sein scheint, und ich mag nicht verbergen, daß auch

meiner Ansicht nach Manches in dieser Beziehung fehlt, oder genauer hätte ausgeführt werden sollen; doch glaubte ich mir vieles versagen zu müssen, so schwer es mir auch zuweilen fiel, um den reichhaltigen Stoff in das gehörige Maß zurückzudrängen. Was ich aber niedergeschrieben habe, darf ich nach bester Ueberzeugung als Erinnerungen geistiger Erlebnisse im Umgang mit Tieck bezeichnen. Und je tiefer die, besonders im zweiten Buche, behandelten Gegenstände in die ernstesten Fragen des Lebens und der Gemüthswelt eindringen, um so mehr durfte ich mich berechtigt halten, mein Buch „Erinnerungen eines alten Freundes von Tieck" zu nennen.

Ist es erlaubt, in einem Vorworte eine nachträgliche Emendation des Textes von dem betreffenden Buche anzubringen, so darf ich hier bemerken, daß ich B. 1. S. 30 mich darüber unwissend erklärt habe, an welcher Stelle Carl Immermann sich zum Schüler Tieck's bekannt hatte. Ich hätte um so weniger vergessen sollen, daß sich dieses Bekenntniß Immermann's in einem, dem 4. Bande des Romanes „Münchhausen" vorgedruckten Briefe befindet, als eben von diesem Buche die Rede gewesen war. Indem mir dieser Brief vor Kurzem wieder in die Hände fiel, fühlte ich mich von der natürlichen Innigkeit des Ausdrucks der Verehrung für Tieck so erwärmt, daß ich im Stillen den Wunsch hegte, auch meine Erinnerungen an Tieck möchten von gleicher Innigkeit durchströmt und in gleicher Weise dazu angethan sein den Leser zur liebenden Verehrung für den Gegenstand derselben zu erwärmen.

Dresden im Monat Februar 1871.

Hermann Freih. v. Friesen.

Inhalt.

Tieck's Persönlichkeit und Umgebung, seine dramatischen Vorlesungen und seine dramaturgische Wirksamkeit am Hoftheater zu Dresden.

Erstes Buch.

Mehrere Jahre früher, als ich in Dresden wieder einheimisch wurde, hatte sich L. Tieck dort niedergelassen. Es war also natürlich, daß ich oft und viel von ihm gehört hatte. Denn viele Freunde vom Hause meines Vaters standen mit ihm in Verkehr. Warum aber empfand ich kein Bedürfniß sofort seine Bekanntschaft zu suchen? Es klingt fast unglaublich, wenn ich gestehen muß, daß ich von seiner schriftstellerischen Bedeutung geradezu gar nichts wußte. Und doch glaubte ich mich für Poesie und schöne Literatur lebhaft zu interessiren, ja noch mehr, ich meinte selbst dichten zu müssen. Viele Entwürfe trug ich mit mir herum, unter denen ein episches Gedicht mich besonders beschäftigte. Glaubte ich doch, daß gerade in dieser Form etwas Bedeutendes geleistet werden müsse. Wie ich nach mühsamen Studien über die Geschichte Wittekinds, der mir vorzugsweise würdig schien, in einem ausgedehnten Epos besungen zu werden, von der schon begonnenen Ausführung dieses Planes wieder abkam, weiß ich mich nicht zu erinnern. Genug ich warf mich mit nicht geringerem Fleiße auf das Drama, und vollendete in der That ein Trauerspiel, das von Manchen meiner nachsichtigen Freunde belobt wurde. Wenn ich mich aber der Stimmung damaliger Zeit recht lebhaft erinnere, so muß ich über ihre sonderbare Färbung fast lachen. Daß mir die Fähigkeit und Neigung abgegangen wäre, mich

einer Idee schwärmerisch hinzugeben, kann ich zwar nicht behaupten. Aber ich fürchtete mich fast derselben zu folgen. Ich hielt es für gefährlich und des Ernstes der Poesie nicht würdig, nur dem Gemüthe zu folgen, und suchte die Ausführung von Allem, was ich für poetisch hielt, mehr in der bewußten Thätigkeit des Verstandes. Natürlich gelang mir dies niemals bei der Arbeit selbst. Vielmehr fiel ich, sogar ohne es zu wollen, oder gewissermaßen zu meiner eigenen Pein und Strafe, in das Empfindsame, das dann um so schwächer war, als ich das Phantastische, gleichwie eine verwerfliche Ueberspannung, vorsätzlich zu vermeiden strebte. Ich brauche kaum mehr zu sagen, um es anschaulich zu machen, daß bei aller Verehrung, welche ich für unsere großen Dichter, wie Schiller und Goethe, hatte, mir nicht allein das wahre Verständniß der Poesie abging, sondern auch der befriedigende Genuß derselben völlig fremd war. Daher mußte ich denn auch vor Manchem scheu zurücktreten, und Manches sogar abweisen, was mich auf einen anderen Weg hätte hinführen können, wogegen ich mich wieder von vielem Unbedeutenden, ja vielleicht auch von manchem Verwerflichen fesseln lassen konnte. Um mich der beschämenden Beichte der muthwilligen Zeitvergeudung in der letzten Beziehung zu überheben, will ich nur das Bekenntniß ablegen, daß zu denjenigen Gegenständen, deren genauere Bekanntschaft ich mit einer kindischen Scheu abwies, vorzugsweise die Werke Shakspere's gehörten. Freilich ist mir das heute, wo ich nach einer Reihe von fast vierzig Jahren keinem anderen Dichter eine hingebendere Liebe und Aufmerksamkeit widme, um so unbegreiflicher, als ich doch seine Bekanntschaft gemacht hatte. Denn als ich König Lear gelesen und den Kaufmann von Venedig, Romeo und Julia sowie Hamlet hatte aufführen sehen, erinnere ich mich lebhaft des tiefen Eindrucks, den mir diese Kunstwerke gemacht hatten. Doch nicht allein in dem Umstande, daß ich nothwendiger Weise Tieck's Namen fast nur in Verbindung mit dem

Shakspere's hatte nennen hören, lag meine geringe Begierde ihn kennen zu lernen. Es kam vielmehr in dem kurzen Verlauf der Zeit, bevor ich diese Bekanntschaft erlangte, noch ein seltsamer Zwischenfall dazu. In der Genesung von einer langen peinlichen Krankheit fiel mir die im Jahre 1821 geschriebene Novelle Tieck's „Die Gemälde" in die Hände. Trotz der Unterhaltung, welche ich im Lesen dieses feinen Bildes fand, wandelte mich dennoch ein Gefühl des Mißbehagens bei den humoristischen Stellen an. Indessen war ich nicht so verletzt, wie ich mich bald darauf fühlte, als mir die ein Jahr später geschriebene Novelle „Die Reisenden" in die Hände kam. Ich fragte mich alles Ernstes, ob es nicht frevelhaft sei, in dieser Weise mit dem Wahnsinn zu spielen. Daß ich hiernach den Dichter nicht ehren, noch weniger lieben konnte, bedarf kaum noch der Erwähnung. Ob nun zu dieser Verstimmung noch mancherlei mißverständliche und selbst übelwollende Urtheile über Tieck's eigentliches Wesen, wie sie damals in der Dresdner Welt umliefen, beigetragen haben mögen, braucht nicht erörtert zu werden. Gewiß ist es, daß, als ich nach langem Bedenken, durch einen meiner Freunde eingeführt, das Tieck'sche Haus betrat, mehr die Neugierde nach der Anschauung einer vielseitig bewunderten Merkwürdigkeit, als das Verlangen, einem bedeutenden Geiste näher zu treten, meine Schritte leitete.

Tieck las an diesem Abend Shs. Macbeth nach der Uebersetzung seiner Tochter. In dieser Form war mir das Stück neu und ich empfand einen Eindruck, den ich um so weniger zu beschreiben im Stande bin, als ich mir erst weit später Rechenschaft von seiner Bedeutung geben konnte. So viel ich mich erinnere, war ich in stummer Bewunderung und lautlosem Staunen befangen. Man muß die Abende, wo Tieck vorzulesen pflegte, selbst erlebt haben, um sich ein Bild davon zu machen. Viele drängten sich dazu mit derselben Neugierde, die mich angetrieben hatte, und unter diesen gab es nicht Wenige, die

ihren Dank für den Genuß in den größten Lobeserhebungen abzutragen suchten. Dabei fiel begreiflicher Weise manches unnütze und manches ungeschickte Wort, so daß Tieck, besonders gegenüber von Solchen, die er vielleicht zum ersten und auch zum letzten Male sah, nichts übrig blieb als ein höfliches Schweigen. Dies fehlte auch an diesem Abend nicht, und ich kann nicht läugnen, daß mir dieses Schauspiel einen unbehaglichen Eindruck machte, während es mir fast anmaßend geschienen haben würde, ein Wort zu äußern. So trug denn, trotz des großen Genusses, auch dieser Abend nicht wesentlich dazu bei, mich zu einer baldigen Wiederholung meines Besuches zu reizen. Ich blieb noch immer gleichgültig gegen den Wunsch einer genaueren Bekanntschaft, bis der Zufall dahin wirkte, daß ich dieselbe fand und in ihr die größte Wandelung aller meiner Empfindungen und Anschauungen über Poesie und Literatur erlebte.

Ich hatte ein kleines episches Gedicht über die Fabel von Amor und Psyche hingeworfen und dabei dem Mythos eine symbolische Bedeutung nach eigener Anschauung gegeben. Das fand auf meinem Schreibtische einer meiner Freunde, dem ich es gewiß nicht zur Beurtheilung gegeben hätte, weil ich ihm dazu am wenigsten die Fähigkeit zutraute. Kaum daß er es gelesen hatte, versicherte er mir, das müsse er Tieck mittheilen, weil er es für vortrefflich halte. Gesagt, gethan — und so gab er mir schon am anderen Tage Kunde von dem Beifall, womit Tieck mein kleines Gedicht aufgenommen habe, und versicherte mir, ich könne und dürfe keine Zeit verlieren, den großen Dichter und Kritiker aufzusuchen und seine nähere Bekanntschaft zu machen. Ob er ganz ehrlich mit mir umging, kann ich dahin gestellt sein lassen. Gewiß hatte er, der meine poetischen Neigungen wohl kennen mußte, die beste Absicht dabei, und ich kann es ihm nur Dank wissen, daß er mir den Anstoß zu einem unvergeßlichen Erlebniß gegeben hat. Auch das will ich

nicht untersuchen, wieviel bei diesem ersten Schritt zu meinem näheren Verhältniß mit Tieck die Schwäche der Eitelkeit mitgewirkt hat. Es war freilich etwas ganz Anderes, mit dem allseitig verehrten Mann sich unbefangen aussprechen zu können, als ihn nur in der Ausübung seiner größten Kunst still zu bewundern, oder ihn von der überschwenglichen Bewunderung Anderer umgeben zu sehen. Daß ich von nun an nicht nur seine Vorlesungen in größeren Kreisen häufiger besuchte, sondern auch an seinen kleineren Abendgesellschaften Theil nahm und selbst in seinem Arbeitszimmer zuweilen Unterredungen mit ihm haben konnte, brauche ich nicht zu bemerken. Demungeachtet dauerte es noch einige Zeit, ehe ich mich von der Bangigkeit vor einer rückhaltlosen Hingebung an das Poetische befreien und den wahren Genuß darin finden konnte.

Wenn ich mich frage, was mir zuerst den Weg bahnte, so finde ich kaum eine andere Antwort, als daß dies in der Unbefangenheit des Umgangs mit einem der liebenswürdigsten Männer zu suchen sei. Nur solche, die Tieck von Haus aus fern standen oder ihm mit unüberwindlichen Vorurtheilen nahe traten, können ihn anmaßend, absprechend oder zurückstoßend gefunden haben. Diejenigen aber, welche ihm mit Offenheit und Natürlichkeit entgegentraten, werden es erfahren haben, welcher Genuß gerade darin lag, daß er niemals in einer gespannten, geschweige denn in einer hochmüthigen Stimmung befangen war. Daß er den Weihrauch, welchen ihm schwache Köpfe in ungeschickten Lobeserhebungen streuten, nur mit stummen Geberden oder einsylbigen Erwiderungen abwies, hat man ihm allerdings oft zum Vorwurf gemacht. Wogegen man nicht begreifen, ja, ohne eingehendere Betrachtungen kaum wahrnehmen konnte, daß ihn das Verletzende solcher ungeschickter Lobhudeleien niemals zur bitteren Ironie und höchstens nur zu einer humoristischen Bemerkung stimmte. Erörterungen, Fragen und sonstige Bemerkungen über den in Gang gebrachten

Gegenstand wußte er mit der liebenswürdigsten Milde, selbst dann, zu beantworten, wenn solche Aeußerungen aus der größten Schwäche der Einsicht hervorgegangen waren. Gesteht er doch selbst, daß er sich von den kenntnißlosesten Verehrern derjenigen Gegenstände und Personen, die auch ihm theuer waren, durch den Schein lebhafter Theilnahme an denselben unglaublich schnell gewinnen lassen könne. Ein Zeichen von Theilnahme an Shakspere, an Goethe, Dante oder sonst einem Dichter, den er verehrte, konnte ihm leicht ein günstiges Vorurtheil für die Person beibringen, von welcher es ausging. Ich könnte gerade aus der ersten Zeit meines Umgangs mit ihm viele Beispiele anführen, wo er manche recht unfertige Auslassung von mir wie ein Wort behandelte, das der Besprechung und Verständigung werth sei, und auf diese Weise mir neue und kaum geahnte Belehrungen beibrachte. Dabei kam ihm nicht allein das Aeußere, sondern noch mehr das ungewöhnliche Talent zu Statten, mit Jedem, den er einmal zu seinen Bekannten rechnete, in dem Tone zu sprechen, der gerade für dessen Individualität der angemessenste war. Die Aeußerlichkeit Tieck's zu beschreiben, kann mir nicht beikommen, weil es allemal ein vergebliches Bemühen ist, mit Worten ein Portrait zu malen. Nur so viel kann ich zu sagen nicht unterlassen, daß dieselbe, trotz der von schweren gichtischen Leiden tiefgebeugten Gestalt, auf den ersten Blick einen gewaltigen Eindruck machte. Ja ich will begreifen, daß der erste Anblick dieses erhaben schönen Hauptes, das mich je länger je mehr an die tiefsinnigsten Köpfe in Raphael'schen Bildern erinnerte, den Eindruck einer scheuen Ehrfurcht machen und auf den Beschauer entmuthigend wirken konnte. Aber es bedurfte nur der Bewegung in den ungemein regsamen und zu der größten Mannigfaltigkeit der Mimik begabten Zügen, um diesen Eindruck zu verwischen. Das tiefe und dennoch unglaublich milde Feuer seiner dunkeln Augen, die Bewegung seines überaus fein ge-

schnittenen Mundes, die sanfte und dennoch klangreiche Stimme und, wo es nöthig war, die bedeutsame Bewegung der feinen und ungewöhnlich schönen Hand übten einen unwiderstehlichen Zauber der Anziehungskraft aus. Ich kann es nicht genug ausdrücken, wie ich durch das Alles unvermerkt über jedes vorangestellte Bedenken, jede Scheu, mich frei und natürlich in Gedanken zu ergehen, hinweggehoben wurde. Vielleicht, daß ich unbewußter Weise lernte, wie die Erhebung in das Poetische und das Verständniß desselben nur dann möglich werde, wenn man sich ohne Zwang und Rückhalt demselben hingiebt, und fern von unnatürlicher Ueberspannung die ganze Anmuth und Schönheit der Natur in sich aufzunehmen strebt.

Zu dem Aeußeren Tieck's gehört natürlich auch seine Umgebung, und es würde unbillig sein zu verkennen, daß auch diese an der Wandelung meines Inneren ihren Antheil hatte. Es ist bekannt, daß in seinem Hause, zu dem seine Frau und zwei Töchter gehörten, die unverheirathete Gräfin Henriette Finkenstein lebte. Wer dieses Verhältniß, gleich mir, unter den verschiedensten Umständen gesehen hat, dem muß es fast lächerlich vorkommen, daß aus demselben der Vorwand zu Mißdeutungen entnommen worden ist. Wir lernen aus den Gesprächen im Phantasus, und ich habe es aus unzähligen mündlichen Unterhaltungen mit Tieck erfahren, in welchen vertraulichen Verhältnissen er schon als junger Mann zu dem Oberpräsidenten Grafen von Finkenstein gestanden hat. Ob damals gleiche Begeisterung für Poesie, Natur und Kunst in der jungen Gräfin Henriette eine Herzensneigung für den jüngeren, schönen, liebenswürdigen Mann erweckt hat, weiß ich nicht zu sagen. Wenn es aber auch der Fall gewesen wäre, so würde in der Zeit, von der ich berichte, als Beide das funfzigste Jahr überschritten hatten, Beide von körperlichen Schwächen so sehr gebeugt waren, daß sie für älter gelten durften, als sie waren, Niemand mehr an etwas Anderes,

als an eine auf gleicher Stimmung der Seelen begründete Freundschaft haben denken können. Dies zu erkennen, bedurfte es freilich der vertrauten Bekanntschaft. Denn die Meisten, welche das Tieck'sche Haus in Dresden vorübergehend besuchten, werden an der Gräfin Finkenstein kaum mehr bemerkt haben, als die Stille und scheinbare Gleichgültigkeit, mit der sie, wegen ihrer leidenden Augen mit einem grünen Schirm versehen, aus der Ecke ihres Sophas die Gesellschaft überblickte. Dagegen habe ich sie in den kleineren Abendgesellschaften oft mit jugendlicher Lebhaftigkeit an der Unterhaltung Theil nehmen sehen. Ich darf hinzufügen, daß ich ihr, gleich anderen Mitgliedern dieser vertraulichen Kreise, manchen Dank schuldig geworden bin für überaus feine und geistreiche Winke über den tiefen Sinn von Poesie und Kunst. Namentlich waren ihre Auslassungen über Musik von der höchsten Bedeutung, und ich habe in solchen Augenblicken zuweilen das Bild der Gesellschaft im Phantasus lebhaft vor mir zu sehen geglaubt.

Von den ausgezeichneten Gaben und Fähigkeiten der ältesten Tochter, Dorothea, ist in der literarischen Welt zuviel bekannt, als daß eine Schilderung derselben hier nöthig sein sollte. Auch ihrer Tiefe und Gediegenheit der Anschauungen habe ich manche Erleuchtung und Belehrung zu danken, wiewohl die Stille, mit der sie sich in der Regel in sich selbst zurückzuziehen liebte, einen vertraulicheren Austausch der Gedanken nur selten gestattete. Die bejahrte Frau meines Freundes war von körperlichen Leiden schon zu sehr gedrückt, um für ein belebendes Mitglied der Gesellschaft gelten zu können. Dagegen war die jüngere Tochter, Agnes, ein jugendlich liebenswürdiges Geschöpf, deren heiteres Wesen mit den schönen braunen Augen mir noch lebendig vor dem Gedächtniß schwebt, ohne daß ich mich besonders denkwürdiger Momente aus dem Umgang mit ihr erinnern könnte. Nur das ist mir unvergeßlich, daß ich bei Gelegenheit eines Gesanges an einem heiteren Abend, wo

Tieck's Geburtstag gefeiert wurde, eine der reizendsten Stimmen an ihr kennen lernte.

Indem ich es versuche, meine Erinnerungen zu sammeln über die Bekanntschaften, welche ich dem Tieck'schen Hause verdanke, möchte ich es beklagen, daß ich nicht allein versäumt habe, in damaliger Zeit meine Aufmerksamkeit mehr auf die dort erscheinenden Personen zu richten, sondern auch nicht die mindesten Aufzeichnungen aus jenen Tagen besitze. So muß ich denn nach einem Zeitraum, der vor mehr als vierzig Jahren beginnt und schon seit fünfundzwanzig Jahren abgeschlossen ist, nur meinem Gedächtniß vertrauen; und das ist nicht leicht. Denn bei dem Ruf, in dem Tieck's Vorlesungen standen und bei der Gastfreundschaft, mit welcher fast Jeder Aufnahme fand, wenn er durch einen der vielen Freunde dort eingeführt wurde, war die Zahl der Gäste nicht selten so groß, daß es schwer hielt in dem nicht geräumigen Zimmer bis zu dem Stuhl des Wirthes vorzudringen, welcher wegen der Beschwerde, die ihm das Stehen verursachte, in der Regel tiefgebückt in seinem Lehnstuhl saß. Es würde daher, bei der Menge von Fremden aus allen Ständen und den verschiedensten Ländern, auch bei größerer Aufmerksamkeit, nicht leicht möglich gewesen sein, von den, zuweilen nur flüchtig vorüberschwebenden, Erscheinungen eine bleibende Erinnerung zu gewinnen. Ich muß mich deshalb darauf beschränken vor Allem nur von denjenigen zu berichten, welche zu dem engeren Kreise von Tieck's Freunden gehörten, ohne auch hierbei auf Vollständigkeit Anspruch zu machen.

Ich nenne unter diesen zuerst den Baron von Ungern-Sternberg, der, nachdem er in großherzogl. Badenschen Hofdiensten gestanden und einige Zeit das Manheimer Theater geleitet hatte, ein bleibender Bewohner Dresdens geworden war. Bei seinem weichen Gemüthe und der offenen Empfänglichkeit für Alles, was er für poetisch und künstlerisch hielt, hatte er sich mit der innigsten Neigung an Tieck angeschlossen.

Man mußte auch ihm bald seine Neigung zuwenden, ohne große Gaben oder ausgezeichnete Kenntnisse an ihm verehren zu können. Auch hatte er sich selbst in poetischen Arbeiten versucht und so war man denn gewohnt, ihn in den vertraulichsten Zirkeln bei Tieck erscheinen und ihn von diesem stets mit der größten Herzlichkeit empfangen zu sehen.

Mit geringerem Anschein von herzlicher Hingebung stand ihm ein weit jüngerer Mann, Namens Eduard von Bülow durch seine Studien und Bestrebungen weit näher. Ich habe oft Gelegenheit gehabt, den Fleiß und die Ausdauer zu bewundern, mit denen dieser Mann unter Tieck's Leitung arbeitete. Er hatte unter ihm die Stücke übersetzt, welche in der altenglischen Schaubühne enthalten sind. Später ist von ihm die Sammlung der Schröder'schen Theaterstücke veranstaltet worden, welche Tieck mit einem Vorwort einführte. Das Novellenbuch, eine Sammlung altlateinischer, spanischer, französischer und deutscher Novellen, ist ebenfalls unter Tieck's unmittelbarer Leitung von ihm herausgegeben und mit einem Vorwort seines Führers und Meisters begleitet worden. Indem ich dasselbe Band für Band entstehen sah, habe ich seinem behenden Fleiße und seiner unermüdlichen Ausdauer meine Verehrung nicht versagen können. Auch ist dieser mühsamen Arbeit das Verdienst nicht abzusprechen, daß dadurch Manches, was der Erinnerung nicht unwerth ist, der Vergessenheit entzogen wird; und da bei altitalienischen Novellen darauf besonders Rücksicht genommen worden, ob sie Shakspere zur Quelle gedient haben, wird Solchen, denen diese Novellen im Original nicht zugänglich sind, eine große Erleichterung gewährt. Nur wäre es zu wünschen, daß sowohl in der Auswahl als in der Bearbeitung mehr Geschmack vorgewaltet hätte. Mindestens ist es mir bei der genaueren Bekanntschaft mit den italienischen Originalen oft aufgefallen, daß weniger bedeutende Stücke weit bedeutenderen desselben Autors vorgezogen worden sind. Auch

hätte der Styl der Uebersetzung eine größere Gewandtheit zugelassen, ohne daß dadurch eine Beeinträchtigung des Originals zu befürchten gewesen wäre. Er hat auch schon um 1830 Manzoni's Promessi Sposi übersetzt und später den fast verschollenen Simplicissimus bearbeitet und herausgegeben. Ferner hat er sich ein Verdienst erworben, indem er die Niederschriften eines interessanten Autodidakten, Namens Bräcker, unter dem Titel „Der alte Mann aus der Toggenburg" wieder hat abdrucken lassen. Während wir unter solchen Umständen oft Gelegenheit hatten, die große Nachsicht Tieck's, die durch den Eifer in einer mühsamen Beschäftigung leicht zu gewinnen war, mehr zu bewundern, als das Talent Bülow's, konnten wir nach diesen Proben, ja sogar nach der äußeren Erscheinung, nicht vermuthen, daß er als selbstschaffender Dichter aufzutreten befähigt oder geneigt sei. Tieck's und unser Aller Ueberraschung war daher nicht gering, als er uns eines Tages eine Novelle von seiner eigenen Schöpfung mittheilte. Unter dem Titel „Das Gewissen" hatte er eine Erzählung ersonnen, die zwar eine düstere Stimmung verrieth, aber mit überraschender Tiefe und Wahrheit neue Seelenregungen enthüllte. Sie ist, wenn ich nicht irre, mit mehreren andern Novellen oder Erzählungen in einer Sammlung unter dem Titel „Novellenalmanach v. E. v. Bülow" gegen das Ende der dreißiger Jahre abgedruckt worden. — Später habe ich mich des Eindrucks dieser Novelle mit einer wehmüthigen und unbehaglichen Erregung noch oft erinnern müssen, weil ich nach den späteren Lebensereignissen des Verfassers Ursache habe zu glauben, daß der Drang zu ihrer Schöpfung aus eigenen, schmerzhaften und leidenschaftlich bewegten Seelenzuständen herausgewachsen war. Das ist um so glaublicher, als, meines Wissens, später nicht wieder eine ähnliche Kundgebung des Talentes von Bülow erfolgt ist, so wie ihn denn auch seine späteren Lebenswege von Dresden und von Tieck trennten.

Mit weit höherer Bewunderung hat mich nicht allein der Fleiß, sondern auch die aufopfernde Hingebung erfüllt, mit welcher sich Graf W. von Baudissin unter Tieck's Leitung den Studien und der Uebersetzung Shakspere's widmete. Er hatte schon früher Shs. Schauspiel „Heinrich VIII.“ übersetzt. Doch in derselben Zeit ungefähr, wo ich Tieck's genauere Bekanntschaft machte, schloß er sich mit seltener Aufopferung dem Rathe und der Leitung Tieck's an. Was auch eine neuere Kritik an den Baudissin'schen Uebersetzungen mag aussetzen wollen und können, so bleibt doch soviel gewiß, daß die Vollendung der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung nicht möglich geworden wäre, wenn nicht Graf W. v. Baudissin die Hand dazu geboten hätte. Denn wiewohl Tieck's älteste Tochter, Dorothea, schon vorher einige Stücke — namentlich Macbeth, Loves labours lost u. A. — übersetzt hatte, ist es doch zweifelhaft, ob sie allein bis zum Ende der noch fehlenden Stücke vorgeschritten wäre. Dabei kann man nicht genug loben, mit welcher Gewissenhaftigkeit von den drei Theilnehmern an dieser Arbeit verfahren wurde. Ich habe es selbst erlebt, wie Gr. W. v. Baudissin und Dorothea Tieck mit ihren Heften in die Studierstube ihres Meisters kamen, und wie dann das bis dahin vollendete Pensum unter genauer Besprechung und eingehender Erörterung geprüft und emendirt wurde. Das hier aufzuzeichnen halte ich mich deshalb für verpflichtet, weil man in den letzten Jahren gegen die unter Tieck's Leitung entstandenen Uebertragungen manchen Tadel erhoben hat. Man vergißt dabei leicht, daß vor nunmehro vierzig Jahren, wo diese Arbeit unternommen wurde, viele Hülfsmittel, die seit dieser Zeit dem Verständniß des Shakspere-Textes zu Hülfe gekommen sind, noch nicht vorhanden waren. Wie würden wir denn heute noch von dem Texte von Johnson, Warburton, Malone und Steevens sprechen, wenn uns nicht Viele von den sachlichen Erklärungen dieser gelehrten Herausgeber unentbehrlich wären?

Und doch waren diese Texte noch das Beste, was den damaligen Uebersetzern zu Gebote stand, so daß sie in vielen Fällen auf ihren eigenen Scharfsinn oder die Feinheit ihres Urtheils verwiesen waren. Um nur ein Beispiel davon anzuführen, wie man auch außerhalb des engeren Kreises, der Tieck umgab, auf des Grafen Baudissin kritisches Urtheil ein großes Vertrauen setzte, will ich hier des Umstandes erwähnen, daß ungefähr in derselben Zeit der jetzige König, damals Prinz Johann, mit seiner allbekannten Dante-Uebersetzung beschäftigt war, und daß der Prinz, um mit gewohnter Gewissenhaftigkeit auch diese Arbeit seiner Mußestunden auszuführen, einen Kreis von Männern um sich versammelt hatte, dem er seine Uebersetzung zur Prüfung in vertraulichem Austausch der Gedanken und, wo es nöthig schien, zur Verbesserung vorlegte. Zu diesem gehörte nächst Tieck u. A. aus seiner nächsten Umgebung auch Graf W. v. Baudissin.

Auch der Leibarzt des Königs, der unlängst in einem Alter von achtzig Jahren verstorbene Geh. R. Carus, der einer der treuesten Freunde Tieck's war, nahm an diesen Dante-Vorlesungen Theil. Ich brauche kaum von seinem reich ausgestatteten Geiste, noch von seiner weitumfassenden wissenschaftlichen Thätigkeit zu sprechen; denn sie sind zu weltkundig, als daß ich mir anmaßen dürfte zu ihrem Rufe einen Beitrag zu liefern. Auch liegt der wichtigste Theil seines wissenschaftlichen Wirkens so sehr außerhalb der Sphäre meines Verständnisses, daß mir darüber kein Urtheil zukommt. Das aber muß ich vorzugsweise hervorheben, daß Carus, nächst der hohen und feinen Empfänglichkeit für alles Schöne in Kunst und Poesie, eine seltene Treue in Anhänglichkeit und Freundschaft besaß. Jene hatte ihm schon in jüngeren Jahren mit Goethe in Verbindung gebracht, dessen Werke er denn auch zum Gegenstande erschöpfender Studien gemacht hatte. Das würde schon genügt haben, ihn mit Tieck innig zu verbinden. Es kam aber dazu, daß er

auch für Shakspere die Verehrung und Bewunderung mit ihm theilte. So wenig dies hierher gehört, kann ich doch nicht unterlassen zu erwähnen, daß sich Carus durch die feine Empfindung für Kunst und Poesie, in seiner Berufsstellung zu dem König Friedrich August — der im Jahre 1830 zum Mitregenten ernannt wurde und im Jahre 1836 auf den Thron gelangte — dadurch nicht geringe Verdienste erworben hat, daß er diesem, ohnedies für die Künste hochbegeisterten und mit dem feinsten Gefühle ausgestatteten Herrn mit dieser Befähigung zur Seite stand. Wenn ich Carus mit Tieck verkehren sah, habe ich oft, nächst der Innigkeit dieses Umgangs, die ungemeine Zartheit bewundern müssen, mit welcher derselbe von Beiden gepflegt wurde. Es liegt auf der Hand, daß Jener, als Naturphilosoph und gründlich unterrichteter Arzt, bei seinen Anschauungen von Kunst und Poesie oft von einem andern Standpunkt ausgehn mußte, als Tieck, dem bei aller Tiefe des Wissens dennoch die unerschöpfliche Fülle des Gemüthes nicht minder berechtigt scheinen konnte, als die Disciplin der Fachwissenschaft. Wie oft hätten sie sich daher in schroffen Gegensätzen gegenüber stehn müssen, wenn nicht von beiden Seiten die größte Schonung geübt worden wäre. Wenn ich beide mit einander umgehn und die gegenseitigen Gedanken austauschen sah, habe ich oft der schönen Stelle im Phantasus gedenken müssen, wo Tieck ausspricht, daß auch bei dem Umgang in der Freundschaft die zarte Bescheidenheit nicht hintanzusetzen sei, daß vielmehr mit jedem einzelnen Freunde ein eigenes Verhältniß bewahrt werden müsse, weshalb es denn Regungen der Seele geben könne, welche man zwar dem einen Freunde rückhaltlos offenbaren müsse, während sie einem andern Freunde nicht voreilig kund gegeben werden dürften. Eben so gehört hierher was Tieck in einer seiner spätesten und reichhaltigsten Novellen, „Lebensüberfluß“, über die Schonung ausspricht, mit welcher jedes Verhältniß des Gemüthes, wie

Liebe, Freundschaft, Vaterlandsliebe und selbst Religion behandelt werden müssen, damit die feinen, oft geheimnißvollen Fäden, aus denen es gewebt ist, nicht muthwillig zerstört werden. Es fügt sich glücklich, daß ich auch einen Ausspruch von Carus als hierher gehörig anführen kann. Denn, was er in seiner Psyche darüber ausspricht, daß der eigentliche Ausgangspunkt von Liebe und von Freundschaft in dem Bedürfniß des Gemüthes, sich durch den Anschluß an ein Andres zu ergänzen, erkannt werden dürfe, konnte man recht eigentlich auf dieses freundschaftliche Verhältniß zweier Männer von scheinbar verschiedener Geistesrichtung anwenden.

Zu dieser Erscheinung einer innigen, auch nach Außen hin überaus wohlthuenden Seelenverbindung gehörte recht eigentlich eine dritte Persönlichkeit. Dies war Frau von Lüttichau, die Gemalin des damaligen General-Directors des kgl. Hoftheaters und der musikalischen Capelle. Daß sie einen nicht geringen Antheil an der Anstellung Tieck's bei dem königl. Hoftheater gehabt hatte, ist mir deshalb wahrscheinlich, weil sie schon vor der Zeit, ehe Herrn von Lüttichau vom König die oberste Leitung des Hoftheaters übertragen wurde, mit Tieck genau bekannt war. Sie gehörte zu dem kleinen Kreise von Freunden, welche kurz nach Tieck's Niederlassung in Dresden an dessen Umgang sich erfreuten; und da sie gleich ihrer Schwester mit meinen älteren Geschwistern genau bekannt war, kann ich mich der Erinnerung rühmen, ihre ungewöhnlich glänzende, jugendliche Erscheinung, selbst vor ihrer Verheirathung, oft gesehen zu haben. Ich besinne mich sehr wohl, daß ich in der Zeit meiner späteren Schuljahre, wo ich öfter in Dresden war, als in meinen letzten Universitätsjahren, im Hause meines Vaters oft den Zuhörer von Unterhaltungen über künstlerische und poetische Erscheinungen der Dresdner Welt abgegeben habe. Bei solchen Gelegenheiten wurde begreiflicher Weise auch Tieck wiederholt

erwähnt; denn Viele der jüngeren Männer, die an ihnen Theil nahmen, hatten für ihn Partei genommen gegen die Zweifel und Bedenken, welche ein Theil der literarischen Welt von Dresden ihm schon von Anfang herein entgegentrug. Hatte nun Frau von Lüttichau damals schon meine Aufmerksamkeit erregt und meine kindische Verehrung gewonnen, so war es denn auch natürlich, daß ich mit dem Wachsen meiner Hingebung an Tieck mit dieser ausgezeichneten Frau die schon früher angeknüpfte Bekanntschaft um so leichter erneuerte. Alle ihre Bekannten würden ihren Reichthum an Talenten zu rühmen wissen. Sie war geübt im Zeichnen, Virtuosin im Gesang, sowie auf dem Clavier und auf der Harfe, und fand auf diesem Wege viel Bewunderer, weil sie ihren Umgebungen gern den Genuß an diesen Gaben gönnte. Aber um die wunderbare Feinheit ihres seelischen Organismus zu fassen und anzuerkennen, mußte man Gelegenheit haben, sie näher kennen zu lernen und viel zu beobachten. Man spricht soviel von dem feineren Gefühle der Frauen für Poesie und Kunst, und ich habe selbst oft erfahren, daß ihnen Anschauungen in dieser Sphäre zugänglich sind, welche der Mann tölpisch übersehen hat. Nur wird man fast eben so oft davon verletzt, wenn man eine Frau mit der Sicherheit bewußter Verständigkeit entscheidend oder absprechend in diesen Gebieten vorschreiten sieht. Ja ich möchte glauben, die Region, in welcher sich das Urtheil einer Frau mit einnehmender und gewinnender Anmuth bewegen darf, ist von derjenigen, wo wir nicht gegängelt oder gar gemeistert sein wollen, durch eine überaus feine Linie geschieden. So können und müssen wir also wohl immer wieder von geistreichen Frauen in allen Sphären, welche dem Gemüthe angehören, von Neuem lernen und gefördert werden, aber wir werden leicht hart und ungerecht in unserem Urtheil, wenn wir die Absicht der Belehrung argwöhnen oder gar zu erkennen Ursache haben. Das zarte Geheimniß, diese

feine Linie nie zu überschreiten, ja fast nicht zu berühren, besaß Frau von Lüttichau im höchsten Grade. Diese Frau, die unendlich mehr wußte, als mancher wohlunterrichtete Mann, ja, die sogar Vieles mit erschöpfender Hingebung ergründet hatte, woran die Ausdauer eines männlichen Fleißes erlahmt, die also Alles besaß, wodurch das Auffassungsvermögen gestärkt und das Urtheil geläutert werden kann, hatte die Fähigkeit in der Unterhaltung, gleichviel ob die Frage tiefsinnig oder leicht war, immer den Schein der untergeordneten Rolle einer Lernenden anzunehmen, und dadurch selbst den Schwachen und Unbegabteren in eine behagliche Stimmung zu versetzen. Es hat es wohl Mancher schon an sich selbst erfahren, und Tieck macht darüber in einer seiner Novellen (die Wundersüchtigen) eine eigene Bemerkung, daß man zuweilen Personen begegnet, denen gegenüber man gewissermaßen eine Befreiung gebundener geistiger Kräfte erlebt; Gedanken, welche sonst in der Geburt ersticken, oder denen sich mindestens das Wort nicht fügen will, treten von selbst auf die Zunge, und Anschauungen, die unter anderen Umständen sich nicht erschließen wollen, stehn wie unvermuthet vor dem Geiste, kurz man kommt sich gegenüber von solchen Personen verständiger vor als sonst. Das ist es, was ich im Gespräch mit Frau von Lüttichau oft erfahren habe. Aber ich bin auch in vielen Fällen der Beschämung nicht entgangen, mir gestehn zu müssen, daß ich mich mit anmaßender Sicherheit auf einem Felde bewegte, auf welchem die geistreiche Frau weit mehr heimisch war als ich, und meinen schülerhaften Aeußerungen oder Urtheilen niemals eine empfindliche Zurechtweisung entgegenstellte. Wie groß die Bescheidenheit und Milde dieser seltenen Frau gewesen sein müsse, wird man leicht daraus ermessen. So entsinne ich mich auch nicht eines Falles, wo sie von ihrem klaren und erschöpfenden Urtheile, sei es über Verhältnisse, Personen oder Schöpfungen zur Schärfe oder Bitterkeit verleitet worden wäre.

Wenn es sich um eine Abgeschmacktheit handelte, welche mir oder Andern in aufdringlicher Anmaßung lebhaften Verdruß erregen konnte, so wurde sie für sie zum Gegenstand der heitersten Belustigung, indem für sie das Komische der Verkehrtheit von überwiegender Wirkung war, eine Eigenthümlichkeit, in der sie sich, wie in vielem Andern, mit Tieck berührte. Wie die meisten humoristischen Stellen seiner Novellen, und die satyrischen Dramen seiner jüngeren Jahre beweisen, war er ja ebenfalls vorzugsweise dazu befähigt, das Widersinnige von der lächerlichen Seite aufzufassen. Das wesentlichste Bindemittel, das zwischen diesen beiden wunderbar gestalteten Seelen bestand, lag in der gleichgearteten Befähigung, sich zu der größten Höhe ideeller Anschauungen zu erheben, und ich glaube zur Bestätigung dieser Aufstellung nichts Einschlagenderes anführen zu können, als eine Aeußerung von Tieck selbst, die ich freilich nur aus dem Gedächtniß und daher vielleicht nur unvollkommen wiedergeben kann. Es ist wunderbar, sprach er sich aus, wie die verschiedenen Geister im gegenseitigen Umgang sich berühren und beleben. Dieses Wunder wird aber um so größer, je höher die eigenthümliche Kraft des Geistes steht, mit dem wir verkehren. So kann man im Umgang mit Frau von Lüttichau erleben, daß sie jeden Gedanken, den man nach Gunst und Gelegenheit des Augenblicks ausspricht, nicht allein mit der größten Leichtigkeit in sich aufnimmt, sondern auch in einer erhöhteren und verklärteren Gestalt zurückgiebt. Man konnte daher im Gespräch mit ihr erfahren, daß man auf der Höhe der Idee angelangt zu sein glaubte, während dieser Moment doch nur der Anfangspunkt war, aus dem sich eine Ausdehnung und Erhabenheit entwickelte, die man früher nicht hatte finden können.

Unter den vertrauteren Mitgliedern des Tieck'schen Kreises verdient ferner noch eine besondere Erwähnung eine Dame, die leider in jungen Jahren verstarb und deren Verlust, wie sich

Tieck im Gefühle des tiefen Schmerzes selbst aussprach, einen tiefen Riß in unseren freundschaftlichen Kreis machte. Ich spreche hier von der liebenswürdigen und jugendlich frischen Erscheinung der Fräulein Adelheid von Reinbold, welche unter dem Namen Berthold mehrere Erzählungen und dramatische Dichtungen herausgegeben hat. Sie hatte einen überaus fein gebildeten Geist, der befähigt war, bei jeder Gelegenheit neue Nahrung zu sammeln, und sich mit neuen Schätzen des Wissens zu bereichern. So hatte sie denn bei ihrem Aufenthalt in Wien die genaue Bekanntschaft mit dem berühmten Orientalisten von Hammer dazu benutzt, viele Kenntnisse über den Orient zu gewinnen. Davon legt ihr Roman „Der König Sebastian" Zeugniß ab. Die sachkundige Schilderung von Sitten, Zuständen und Verhältnissen unter den Arabern des nördlichen Africa würde der Feder eines Mannes würdig sein. Dennoch verdient weit höheres Lob die tief gefühlvolle Darstellung ergreifender Situationen, Begebenheiten und Seelenzustände. Das grausame Schicksal des jungen, heldenmüthigen Königs, der aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in der blutigen Schlacht von Alcazar seinen Tod gefunden, sondern erst später einem weit bittereren Verhängniß zum Opfer fiel, ist in diesem Romane, auf dem Grunde höchst geistreicher Combinationen, mit solcher Lebensfrische dargestellt, daß man in dieser Schilderung ein wahres Erlebniß vor sich zu haben glaubt. Für vollendeter darf vielleicht eine kleine Novelle, welche den Titel führt „Der Irrwischfritze" gehalten werden. Frl. von Reinbold war in Niedersachsen geboren und erzogen. Die Erinnerungen an flache Haidegegenden und ihre geheimnißvollen Wirkungen auf Gemüth und Einbildungskraft, von denen man sich nicht leicht durch Hörensagen, sondern nur durch eigene Anschauung eine Vorstellung machen kann, sind in dieser kleinen Novelle, nicht sowohl durch Beschreibungen und Schilderungen, sondern im innigen Verbande mit den wunderbar verwickelten Begeben-

heiten vergegenwärtigt; so daß wir in doppelter Hinsicht in Regionen poetischer Anschauungen selbst da eingeführt werden, wo wir nicht gewohnt sind, sie zu suchen. In einem Drama, das uns unter dem Titel „Der Prinz von Massa“ in die Zeit des Widerstandes der Neapolitaner gegen die spanisch-bourbonische Herrschaft versetzt, ist es der Verfasserin gelungen, die räthselhaften Verwirrungen und Widersprüche zu schildern, in welche eine Individualität von der edelsten Ausstattung bis zum Untergang im Verbrechen verwickelt werden kann. — Wer weiß, ob ich nicht Gegenstände erwähnt und belobt habe, die längst vergessen sind, und, wenn sie zufällig wieder aufgefunden werden, ein weit geringschätzenderes Urtheil erfahren. Doch warum soll ich nicht auch von diesen Erlebnissen sprechen, da sie gewissermaßen in die Atmosphäre des Tieck'schen Kreises gehörten, und als solche uns Alle um so mehr erfreuten, als Fräulein von Reinbold in ihrer liebenswürdigen Natürlichkeit und Anspruchslosigkeit uns lange Zeit diese Fähigkeit des poetischen Schaffens kaum hatte ahnen lassen.

Es versteht sich von selbst, daß unter den damaligen Bewohnern Dresdens noch Viele waren, die sich Tieck mit Verehrung und Liebe anschlossen. Manche zum Theil schon dahingegangene freundliche Erscheinungen, zu denen ich Carl Förster, Professor am Cadettenhause, den Uebersetzer der Sonette von Petrarca, ferner Trendelenburg rechne, dessen ich schon an einer anderen Stelle meiner Erinnerungen gedacht habe, sind meinem Gedächtnisse nicht entschwunden. Eben so wenig habe ich die stille Erscheinung der Wittwe des bekannten Professor Solger und die feinen Bemerkungen vergessen, mit denen sie sich zuweilen an der Unterhaltung betheiligte. Auch viele Dresdner Künstler damaliger Zeit, wie Vogel von Vogelstein, früher auch Hartmann, dann der bekannte Bildhauer, Prof. Rietschel, sowie die Maler Bendemann und Hübner waren häufig Gäste im Tieck'schen Hause. Unter den Malern war einer der vertrautesten

Freunde der bekannte Landschaftsmaler Dahl, ein Norweger von Geburt, dessen liebenswürdige Natürlichkeit auf Jeden, der ihm nahe kam, gewinnend wirkte. Endlich will ich noch des Herrn von Quandt gedenken. Dieser bekannte Kunstkenner, der namentlich für die Pflege und Erhaltung unserer Kunstsammlungen, ohne eine amtliche Stellung dabei zu haben, wesentliche Verdienste hat, ist einer der auserwählten Freunde Tieck's, dem dieser einen der 15 Bände von der im J. 1828/29 veranstalteten Gesammtausgabe seiner Schriften gewidmet hat. Doch müßte ich fürchten, daß die Fortsetzung der Einzelschilderungen aller dieser Persönlichkeiten ermüdend wirken könnte. Ueberdies bleibt es einem anderen Abschnitt meiner Erinnerungen vorbehalten, von den meisten der genannten Künstler mehr zu sagen.

Dagegen kann ich mich nicht enthalten, von einigen Männern zu sprechen, welche, wiewohl sie nicht in Dresden einheimisch waren, doch zu den engeren Freunden und treuesten Verehrern Tieck's gehörten und denselben wiederholt besuchten. Es ist fast Pflicht, zuerst des bekannten Historikers, des Geh. Raths Fr. von Raumer zu gedenken, weil er fast regelmäßig alle Jahre das Haus Tieck's besuchte, und gewissermaßen als Einer der Unsern betrachtet wurde. Daraus folgte, daß auch er sich im Dresdner Kreise mit der größten Freiheit und Natürlichkeit bewegte. Man kann es überhaupt für den eigentlichen Kern und Angelpunkt seines Wesens halten, daß er nicht allein für seine Person jeden Zwang verabscheute, sondern auch Alles, was in den weiten Kreis seiner Anschauungen gehörte, unter dem natürlichsten Lichte anzuschauen liebte. Deshalb war er auch in der Unterhaltung und dem gegenseitigen Austausche von Gedanken niemals um ein Wort verlegen, ja er liebte es wohl, Alles bei seinem wahren Namen zu nennen, und keinen auftauchenden Gedanken zu unterdrücken oder zu verschleiern, so daß er zuweilen in Gefahr kam, für frivol und leichtsinnig

gehalten zu werden, wiewohl er unter diesem äußeren Schein mehr Ernst und Tiefe verbarg, als man darnach vermuthen konnte. Daß eine fröhliche und unbefangene Heiterkeit seine Stimmung in der Regel beherrschte, machte ihn überaus liebenswürdig und da auch Tieck, sobald ihn körperliche Leiden nicht tief bedrückten, dafür in hohem Grade empfänglich war, wurde unser freundschaftlicher Kreis durch die zeitweilige Anwesenheit Raumer's in der Regel besonders belebt. Man hat, wie ich oft erfahren habe, über die Verschiedenartigkeit seiner Schriften bald mit Befremden gesprochen, bald auch tadelnd geurtheilt. Und wie sollte man nicht mit Verwunderung wahrnehmen, daß der ernste und gründliche Verfasser der Geschichte der Hohenstauffen und der in vielen Abschnitten lobenswerthen Geschichte von Europa, in seinen zahlreichen Briefen oft von dem Unbedeutendsten mit einer gewissen Behaglichkeit spricht. Ja man hat wohl die scherzende Bemerkung gemacht, er sei im Stande, in demselben Augenblicke sich mit gründlichen Forschungen in alten Urkunden und mit einem galanten Schreiben an eine Grisette zu beschäftigen. Ich habe selbst zuweilen die Beobachtung machen können, daß er von einer tiefsinnigen geschichtlichen Unterhaltung mit der größten Behendigkeit zu einer launig witzigen Bemerkung überging. So geschah es wohl, daß, wenn er uns in vertrautem Kreise aus seinen Concepten zu der zweiten vermehrten Auflage seiner Hohenstauffen vorlas, er kurz darauf oder selbst mitten im Vortrage eine scherzhafte Mittheilung oder Anekdote anfügen konnte. Aber man würde sich ein falsches Bild von seinem Wesen machen, wenn man daraus auf einen vorherrschenden Hang zur Oberflächlichkeit oder Frivolität schließen wollte. Vielmehr habe ich oft und unter den verschiedensten Umständen Gelegenheit gehabt zu bemerken, mit welcher Tiefe der Einsicht und mit welchem Ernste er alle historischen und politischen Fragen betrachtete. Nur durfte man von ihm so wenig als von seinem innigen Freunde

Tieck erwarten, daß er diejenige allgemeine Stimmung der Zeit getheilt hätte, welche immerwährend von der Abwehr und Vernichtung aller Willkür, als wie von ihrem eigentlichen Ziel und Bedürfniß spricht, und doch nach eigner Willkür handelt in der Aufstellung und Verfolgung von träumerischen Wünschen und unhaltbaren Systemen. Und das mag wohl der wesentlichste Grund sein, warum Fr. von Raumer von keiner Partei nach seinem ganzen Werthe anerkannt und von mancher mehr als billig getadelt worden ist.

Eine andere Erscheinung von Bedeutung war der bekannte Professor Steffens, ein alter Freund und Verehrer Tieck's, der schon in frühen Jünglingsjahren Vieles mit ihm gemeinsam erlebt hatte. Die Tage in Halle und Giebichenstein, sowie theilweise die Vereinigung mehrerer Freunde und Gesinnungsgenossen in Jena, deren Tieck oft als der Momente seiner theuersten Erinnerungen gedachte, hatten Beide zusammen erlebt. Von den Eindrücken, welche ihm damals schon durch Tieck gemacht worden waren und die er zu den bedeutendsten Erlebnissen rechnete, berichtet Steffens mit großer Wärme in seiner Autobiographie „Was ich erlebte“. Er konnte überhaupt für das Specimen eines feurigen Normannen gelten. Denn, wiewohl er sich in deutsche Sitte und Denkungsweise völlig hineingelebt hatte, hing er doch noch in schwärmerischer Erinnerung, und selbst in der Gewöhnung an eine feurige Ausdrucksweise mit seinem Geburtslande Norwegen innig zusammen. Davon legen denn auch die Beiträge Zeugniß ab, welche er in einigen Erzählungen durch geistreiche Schilderungen norwegischer Zustände und Gegenden zur deutschen Literatur geliefert hat. Wiewohl er als treuer Schüler von Werner in Freiberg die Mineralogie zu seiner Fachwissenschaft gemacht hatte und auch im Gebiete der Philosophie bekannt geworden war, ist er dennoch mehr, als in diesen Beziehungen, genannt worden wegen seines offenen Widerspruchs gegen die willkürlichen Eingriffe,

unter welchen seiner Meinung nach vom Reformations-Jubiläum 1817 an die evangelisch-lutherische Kirche in Preußen zu leiden gehabt hat. Seine äußere Erscheinung hatte etwas sehr Eigenthümliches. Ein starker, wohlgebauter Mann mit dichtem, weißem Haar und einer kräftigen Stimme, liebte er es, immer mit großer Lebhaftigkeit aufzutreten. Ja, es schien, als habe er es sich zur Gewohnheit gemacht, Alles mit Leidenschaft anzufassen und zu behandeln. Und doch trugen seine, meistentheils mit stürmischer Lebhaftigkeit herausgestoßenen Reden den unverkennbaren Stempel einer eigenthümlichen Treuherzigkeit. Selbst der Umstand, daß er, gleich allen Nordländern, in Ausdrucksweise und Betonung niemals den Fremden verläugnen konnte, gab der Unterhaltung mit ihm einen eigenen Reiz. Man konnte in derselben eben so wohl den Schriftsteller wiedererkennen, wie man in seinen unterhaltenden Schriften die Persönlichkeit wiederfand. Denn gleichwie seine Erzählungen, z. B. Walseth und Leith, fast in der Weise eines schäumenden Bergstromes dahin rollen, sich jede Krümmung und Wendung nach Bedürfniß und Laune gestatten, ja wohl auch zu einem Punkte zurückkehren, der dicht an ihrer Quelle liegt, um nach mannichfachen Umwegen ihren Ausgang in das Weltmeer zu finden, so konnte man auch seine Gespräche mit einem rauschenden Bache vergleichen, der bald dahin, bald dorthin seine bewegten Wellen treibt, dem man aber in seinen verschiedenen Windungen und Abstürzen mit Vergnügen folgte. Die Vermittelung dazu lag begreiflicher Weise in der vorherrschenden Tiefe des Gefühls seiner Gemüthsanschauungen. Und das war auch der Punkt, wo er und Tieck sich gegenseitig berührten, wenngleich die beschauliche Ruhe des Letzteren gegen die hastigen Sprünge, in denen sich Steffens' Geist zu bewegen liebte, einen schroffen Gegensatz bildete.

Auch Tieck's Bruder, der bekannte Bildhauer Fr. Tieck aus Berlin, war zuweilen der Gast des Hauses in Dresden.

Seine Liebe zur Kunst und sein Verständniß derselben gaben uns manchen Stoff zu genußreicher Unterhaltung. Dazu trug auch Waagen, der Director des Berliner Museums, in wiederholten Besuchen bei. Vielleicht, daß ich den Dank, welchen ich Beiden für manche Belehrung in diesem Gebiete schuldig geworden bin, in einem anderen Abschnitt meiner Erinnerungen ausführlicher aussprechen kann. Dahin möchte auch meine Bekanntschaft mit dem berühmten Bildhauer Rauch aus Berlin gehören. Da ich aber diese, gleich vielen Andern, dem Tieck'schen Hause verdanke, kann ich nicht unterlassen, Einiges von ihm zu berichten. Es schien, als habe die Natur diesem Manne eine besondere Gunst zugewendet. Denn mit einer ungewöhnlichen Schönheit in der äußeren Erscheinung vereinigte er, außer seiner hohen künstlerischen Begabung, zugleich eine ungemeine Liebenswürdigkeit im Umgang. Was er als Künstler geleistet hat, weiß die Welt. Darüber brauche ich also nicht zu sprechen, doch darf ich mich wohl der Momente als der werthvollsten Erinnerungen rühmen, wo mir seine Unterhaltung gegönnt war. So wird es mir unvergeßlich bleiben, wie ich bei einem Aufenthalt in Berlin im J. 1847 wiederholt in seinem Atelier gesessen und ihn beobachtet habe, während er an den verschiedenen Modellen zu dem großen Monumente Friedrichs II. arbeitete. Wiewohl ich dasselbe niemals in der vollendeten Aufstellung gesehen habe, glaube ich dennoch schon nach diesen wiederholten Anschauungen zu der Annahme berechtigt zu sein, daß in demselben das Höchste erreicht ist, was der Bildhauerkunst in ihrem großartigsten monumentalen Beruf bisher gelungen ist. Was bei der tiefen Gemüthlichkeit Rauch's, die sich auch in einigen seiner Schöpfungen ausspricht, seinen Umgang und die Unterhaltung mit ihm vorzugsweise angenehm machte, war seine Befähigung, auf jede Anschauung mit der größten Milde einzugehen. So habe ich denn niemals ein abweisendes oder hartes Urtheil über Schöpfungen anderer

Künstler, gleichviel ob sie der Gegenwart oder der Vergangenheit angehörten, von ihm vernommen. Wenn auch die Geschmacksrichtung mit der seinigen nicht übereinstimmte, oder die Ausführung manchen Wunsch übrig ließ, so wußte er dennoch etwas Versöhnendes zu sagen und oft sogar etwas Lobenswerthes aufzufinden, wodurch sich das Kunstwerk vor andern auszeichnete.

Diese Erinnerungen führen mich unwillkürlich auf die Anwesenheit des Pariser Bildhauer David zurück. Er kam mit der ausdrücklichen Absicht nach Dresden, von Tieck eine Portraitbüste zu modelliren, die, wenn mein Gedächtniß mich nicht täuscht, in Marmor ausgearbeitet im Pantheon zu Paris aufgestellt werden sollte.*) Prof. Vogel von Vogelstein gab ihm zu dieser Arbeit einen Platz in seinem geräumigen Atelier, wo mehrere Freunde Tieck's den arbeitenden Künstler besuchten. Daraus entstand ein Gemälde, auf welchem Vogel David, in der Arbeit begriffen, vor dem Modell, ferner Tieck im Armsessel sitzend und mehrere bekannte Dresdner, die wegen ihrer Gelehrsamkeit oder als Kunstkenner genannt wurden, so wie sich selbst vor der Staffelei abbildete. Später übersendete David eine Wiederholung der in Marmor ausgearbeiteten kolossalen Büste an Tieck zum Geschenk. Sie ist ein bedeutendes Kunstwerk. Da aber Tieck darüber verlegen war, wie er den gewaltigen Kopf in seinem Quartier aufstellen sollte, überließ er das Kunstwerk der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden, wo es zur Zeit im großen sog. historischen Saal aufgestellt ist.

---

*) Für die Richtigkeit dieser Angabe kann ich eben so wenig Bürgschaft leisten, als ich vermag das Jahr anzugeben, in welchem David diese Arbeit machte. Köpke giebt in seinem Buche über Tieck 1834 an. Ich glaube aber Gründe zu haben, die Correctheit dieser Angabe zu bezweifeln und vermuthe vielmehr, daß der Zeitpunkt ein oder zwei Jahre später zu setzen ist.

Unter den Engländern, deren mehrere Tieck in Dresden aufsuchten, weil er auch in ihrem Vaterlande als Shakspere-kritiker und als Novellendichter durch Uebersetzungen bekannt war, hatte für mich die größte Anziehungskraft die Erscheinung des bejahrten englischen Schauspielers Charles Kemble. Irre ich nicht, so war er der Sohn des um 1784 berühmten John Kemble vom Coventgarden-Theater in London. Danach wäre die gefeierte Mrs. Siddons seine Tante gewesen. Ob sich in ihm noch eine Tradition von der Garrick'schen Schule erhalten hat, mag ich nicht entscheiden. Nur soviel kann ich versichern, daß er ein Mann von der feinsten Bildung und von schönem, ehrwürdigem Aeußern war. Seine Gestalt war groß und edel, und trotz seiner vorgerückten Jahre trug er dieselbe noch sehr aufrecht. Er verstand genug Deutsch, um an unseren Gesprächen Theil nehmen zu können, wiewohl er selbst nur Englisch sprach, was wir uns leicht gefallen lassen konnten, da er bei seiner edlen Aussprache uns allen verständlich war. Mehrere Vorlesungen Tieck's von Hamlet, Macbeth und andern Shaksperischen Stücken gaben wiederholten und willkommenen Anlaß zum Austausch der Meinungen über diese und jene Stelle. Eines Abends, als Tieck Shs. Macbeth vorgelesen hatte, griff Mr. Kemble selbst nach dem englischen Original, um uns eine Probe davon zu geben, wie er eine gewisse Stelle in der Hauptrolle dieses Stückes vorzutragen gewohnt gewesen sei. Wir vernahmen aber nun denselben hohlen Pathos, welcher mindestens in dem Jahre 1840 (wo ich in London war) auf der Bühne herrschte, wiewohl ich gern bekenne, daß ich dort weit Schlimmeres gehört habe. Es war freilich nicht zu vermeiden, daß Tieck, gleich Mehrerern von uns, Dank und Anerkennung aussprach. Aber in den nächsten Tagen konnten wir uns im engeren Kreise gegenseitig nicht verhehlen, daß diese Vortragsweise weit abliege von derjenigen, die sich aus der Tiefe und Fülle des Gemüths natürlich herausbildet. —

Charles Kemble war begleitet von einer jungen und schönen Tochter, die eine vortreffliche Stimme hatte, und uns durch den Vortrag einiger Gesangsstücke wiederholt einen großen Genuß gewährte.

Von den Deutschen muß ich noch den gelehrten und liebenswürdigen Professor Koberstein nachholen. Auf dem Grunde seiner gediegenen Kenntniß der deutschen Literatur in ihrer weitesten Ausdehnung bin ich noch viele Jahre mit ihm in Verbindung geblieben. Auch habe ich ihn mehrere Male in der Schul-Pforta, wo er bis vor Kurzem angestellt war, besucht und großen Genuß in seinem Umgang gefunden. Leider fand ich seine Frau, die von feiner Bildung war und ebenfalls im Tieck'schen Hause an den Abendgesellschaften Theil nahm, schon vor ungefähr 10 Jahren bei einem dieser Besuche nicht mehr am Leben.

Eine der bedeutendsten Bekanntschaften, welche ich dem Tieck'schen Hause verdanke, war der bekannte Dichter Immermann, der, leider zu frühe, sein Leben im J. 1840 zu Düsseldorf beschloß. So schwer es mir wird, muß ich doch, aus Furcht, von meinem Ziele abzuirren, den Wunsch abweisen, über ihn ausführlich zu sprechen. Nur das kann ich nicht ungesagt lassen, daß er mir im vertraulichen Umgang, wie als Schriftsteller lange Zeit den Eindruck machte, als liege sein Wesen im Zwiespalte mit dem Ringen nach der Beseligung in der Poesie und dem trüben, fast bis zur Verzweiflung gesteigerten Drucke von dem Anschauen einer öden und poesielosen Wirklichkeit. In diesem Lichte erschienen mir seine größeren dramatischen Gedichte, wie die Trilogie des Alexis, Andreas Hofer u. A. Sein Zauberer Merlin trägt unverkennbar das Gepräge einer verzweifelnden Anschauungsweise. Auch sein Roman „die Epigonen" ist bitteren und düsteren Betrachtungen der Gegenwart entsprungen, und trägt durchweg eine herbe Färbung. Selbst das heitere und launige Gedicht Tuli-

fäntchen ist in der Schilderung des siegreichen Kampfes der zwerghaften Poesie gegen den ungeschlachten und riesenhaften Materialismus nicht frei von bittern Empfindungen. Und doch sind alle diese Dichtungen das Product einer tiefsinnigen poetischen Empfindung und Anschauung, ja sie legen alle unläugbares Zeugniß ab von dem Streben, sich zu der wahren Ironie zu erheben. So war auch die äußere Erscheinung Immermann's auf den ersten Anblick dazu geeignet, den Eindruck eines tiefen und fast düsteren Ernstes zu machen. Aber man lernte bei genauerem Umgang bald eine größere und selbst weichere Gemüthlichkeit und eine weit offenere Empfänglichkeit für stille Heiterkeit kennen, als man nach dem ersten Eindruck vermuthen durfte. Wer den ersten Theil seiner Memorabilien gelesen hat, wird sich besonders von der letzteren, ja sogar von der Fähigkeit, sich an ausgelassenem Scherze zu erfreuen, leicht eine Vorstellung machen können. Indem ich nun oft das Räthsel des offenbaren Zwiespalts in Immermann's Wesen und Dichtungen zum Gegenstand meiner stillen Betrachtungen machte, und wünschte dasselbe gelöst zu sehen, erschien nicht allein mir, sondern allen Genossen des Tieck'schen Kreises sein Roman „Münchhausen" als das Zeichen des Sieges, den die rückhaltlose Neigung zur Poesie über den Zweifel im Drucke des Materiellen davon getragen habe. Denn wiewohl in Vielem die eigenthümliche Herbigkeit früherer Schriften noch durchblickt, erhebt sich dennoch, zumeist in den idyllischen Theilen, der entfesselte Genius mit einer bis dahin ungewohnten Freiheit. Ich würde es vergeblich versuchen, das Wohlgefallen, die Genugthuung und Freude zu schildern, mit welcher wir im Tieck'schen Hause unter dem Vorgange Tieck's diese Erscheinung begrüßten. Es traf sich, daß ich kurz nachher Immermann bei einer Reise zufällig in Leipzig begegnete und, leider nur in flüchtigem Gespräche an der Wirthstafel, ihm meine herzlichsten Glückwünsche zu dieser jugendlich frischen Schöpfung

aussprechen konnte. Bei dieser Gelegenheit gestand er mir selbst ein, er habe fast schon die Hoffnung aufgegeben, die Stimmung jemals wiederzufinden, in welcher dieser Roman entstanden sei. Einer der Briefe, welche, nebst andern von Tieck gesammelten, Holtei hat abdrucken lassen, gedenkt dieser Begegnung und spricht etwas Aehnliches an Tieck aus. Ohne die betreffende Stelle genau angeben zu können, kann ich dennoch davon Zeugniß ablegen, daß sich Immermann in einem Schreiben an Tieck als dessen Schüler bekannte. Denn die Freude, mit welcher Tieck diese Aeußerung aufnahm, steht mir zu lebhaft vor dem Gedächtniß, als daß ich mich darüber täuschen könnte. Und dieses Bekenntniß kann man als ein vollkommen wahres annehmen, sobald man anerkennt, daß Immermann nach dem Vorbilde Tieck's für die sicherste Quelle der Poesie die Tiefe des Gemüthes betrachtete. Es konnte sich daher nur darum handeln, daß er das seinige von dem Drucke befreite, der ihn behinderte, nur aus dieser Quelle zu schöpfen. Ob das im „Münchhausen" der Fall war, mögen unbefangene und einsichtige Leser beurtheilen, und wem dann noch ein Zweifel bleiben sollte, den können wir getrost auf sein letztes Gedicht „Tristan und Isolde" verweisen. Leider ist es, gleich dem alten Poem von Gottfried von Straßburg, nur ein Fragment geblieben, denn Immermann wurde, gleich diesem, während der Arbeit vom Tode ereilt (25. August 1840). Man sendete das Manuscript (so weit es beendet war) nebst den Aufzeichnungen für die Fortsetzung an Tieck mit der Bitte, die Vollendung zu übernehmen. Aber auch hier trat (wie im Vorworte zu dem herausgegebenen Fragmente ausgesprochen ist) ein neuer Trauerfall der Ausführung hemmend in den Weg. Denn im Beginn des Jahres 1841 wurde Tieck seine Tochter Dorothea durch den Tod entrissen. Seine väterliche Liebe hatte sich auf dieses hochbegabte Mädchen mit solcher Kraft der Innigkeit geworfen, daß sein Herz von diesem Ver-

luste wie gebrochen und seine Kraft lange Zeit zu sehr gelähmt war, um an eine poetische Arbeit, welche die Freiheit des Gemüthes gleich dieser in Anspruch nahm, gehen zu können.

Ich könnte an diese Namen der nur zeitweilig in Dresden erscheinenden Verehrer von Tieck nach Manche anreihen. Aber ich eile mit Sehnsucht zu anderen Auslassungen über Tieck selbst und will daher nur noch Wenige flüchtig nennen. Der bekannte Kunstforscher Baron von Rumohr, von dessen rührender Freundschaft für Tieck während des Letzteren schmerzlicher Krankheit in München in dem Buche von Köpke berichtet wird, ferner der hannoversche Geh. Rath von Rehberg, der während der Verworrenheit der Begriffe, welche in Folge der französischen Revolution auch in Deutschland über staatliche Rechte herrschte, fast allein den Muth hatte, seine Stimme für diese zu erheben, dann der große Rechtslehrer, nachherige Minister von Savigny mit seiner Gattin, gebornen Brentano, die, eine Schwester der oft genannten Bettina Arnim, mit geistreicher Lebhaftigkeit an allem Schönen und Poetischen Theil nahm, und endlich der Professor Löbell aus Bonn, der noch nach dem Tode Tieck's in einem Briefe an R. Köpke seine innige Verehrung und Anhänglichkeit an diesen ausgesprochen hat, alle diese habe ich wiederholt im Tieck'schen Hause gesehen. Nur kann ich nicht von einer genaueren Bekanntschaft mit ihnen sprechen. Denn, während mich bei den Einen, wie bei Rehberg, die jugendliche Unreife, oder wie bei Rumohr der Mangel an gegenseitigem gemüthlichen Verständniß davon abhielt, gab bei den Meisten das Vorübergehende ihrer Erscheinung nicht genügenden Raum dazu. Nur Einen muß ich noch nachträglich erwähnen. Das ist der bekannte Kunstforscher und Sammler Sulpice Boisserée. Seine Verdienste für altdeutsche Kunst sind allbekannt. Wer wüßte es nicht, daß ihm die deutsche Nation die Wiederentdeckung des alten

Planes vom Kölner Dom verdankt. Nur diesem günstigen Umstande sowie dem Eifer und der Einsicht, womit Boisserée über dieses wunderbare Bauwerk das allgemeine Urtheil aufgeklärt und ein neues Interesse dafür erweckt hat, ist der Dank zu zollen für den Wiederangriff dieses unvollendeten Denkmals deutscher Kunst, das nun seiner Vollendung entgegeneilt. Wer hätte ferner nicht von den Schätzen niederrheinischer Kunst gehört, welche Sulpice Boisserée mit seinem Bruder Melchior vom Untergange gerettet und in der werthvollen, jetzt in der Pinakothek zu München befindlichen Sammlung vereinigt hat. Wenn wir heute von den Gebr. Eyck, Memlingk, Schoreel u. a. niederdeutschen Meistern nicht mehr, wie bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts, als von fast fabelhaften Größen reden, wenn wir uns dieser tiefsinnigen Kunstwerke als der Zeugnisse einer eigenthümlichen und tief poetischen Richtung in der Malerei erfreuen, so ist es unmöglich, der pietätvollen Liebe für die Kunst und ihre Historie dieser beiden begabten Brüder ohne innige Dankbarkeit zu gedenken. Es war im Frühjahr 1832, kurz nach Goethe's Tode, als ich Sulpice Boisserée im Tieck'schen Hause zuerst kennen lernte, und ich gedenke heute noch lebhaft der Unterredungen beider Freunde über die gemeinsame Trauer an diesem schmerzlichen Verluste. Später habe ich beide Brüder in München und zuletzt in Bonn wiederholt wiedergesehen und von ihnen die werthvollsten Winke über den Sinn der Kunst und ihre Geschichte bekommen.

Wenn ich hiernach mich anschicke, zu berichten, was ich vorzugsweise an und in Tieck erlebte, so wird begreiflicher Weise die Frage nach seinen Vorlesungen im ersten Vordergrunde stehen. Nach dem, was ich schon in der Einleitung darüber aussprechen mußte, liegt hinlänglicher Grund vor, um von der mannichfaltig gemischten Gesellschaft, welche denselben zuströmte, auch die verschiedensten Urtheile zu erwarten. Und

so geschah es denn auch, daß man von den Einen die Macht der Stimme, die Kraft der Lunge oder die Behendigkeit der Geberden und Mienen rühmen hörte, während von Andern die feierliche Stille oder die weihevolle Ruhe während des Vortrags nicht ohne launige Anmerkungen besprochen wurde. So liebte man denn auch zu erzählen, es sei den zuhörenden Frauen jede weibliche Arbeit, vor allem anderen aber das Strickzeug verboten gewesen. Und es ist nicht zu läugnen, daß Tieck gegen die gereizte Thätigkeit der Frauen beim Stricken eine fast eben so entschiedene Abneigung hatte, wie gegen das Tabakrauchen der Männer. Aber ich erinnere mich nicht, daß, abgerechnet einige launige Scherze, welche ich von Tieck über das Stricken der Frauen gehört habe, derselbe diese Beschäftigung bei seinen Vorlesungen ausdrücklich verboten hätte. Gewiß ist es dagegen, daß während derselben die größte Stille herrschte, die aber, wie ich fest überzeugt bin, eines Gebotes nicht bedurfte, weil der Eindruck derselben sie von selbst erzeugte, und der tiefe Sinn und Zweck derselben mit jeder Störung oder Unterbrechung beeinträchtigt, wenn nicht vereitelt worden wäre.

Der Eindruck dieser Vorlesungen konnte nicht anders als im höchsten Grade fesselnd sein. Ist doch jedes wahre Kunstwerk, selbst für den Minderbegabten, von gebieterischer Wirkung, und die Vorlesungen Tieck's konnten mit vollem Rechte ein Kunstwerk genannt werden. Das überaus schöne und biegsame Organ, die Bedeutsamkeit seiner Züge, sowie die gesammte Erscheinung seines großartig schönen Kopfes mögen für Begünstigungen der freigebigen Natur betrachtet werden. Aber die Anwendung dieser Naturgaben konnte nur die Frucht einer sorgfältigen und erschöpfenden Ausbildung sein. Und seine Freunde konnten wohl aus seinen Mittheilungen lernen, wie er von früher Jugend an, gleichsam instinktartig, großen Fleiß darauf verwendet habe, seine

Stimme zum dramatischen Vortrag auszubilden. Köpke erzählt in seinem Buche über Tieck einige Züge, welche hierher gehören. Gleichwie nach diesen Berichten anzunehmen ist, daß er jeden Wink, den er von einsichtsvollen Kennern der menschlichen Stimme, wie z. B. von Reichard, erhalten konnte, zu seinem Nutzen zu verwenden wußte, so konnten auch seine Dresdner Freunde aus seinen Mittheilungen über die besten Schauspieler seiner jungen Jahre, wie Fleck und Schröder, auf die erschöpfende Aufmerksamkeit schließen, mit welcher er darauf geachtet hatte, worauf die Vorzüge ihres dramatischen Vortrags beruhten. Und wie sollte Einer, der seine Schriften mit Aufmerksamkeit gelesen hat, der Stelle im Phantasus vergessen können, wo er berichtet, daß er schon als Knabe das Theater in Berlin vielfach besucht und den Darstellungen mit einer weihevollen Andacht beigewohnt habe, bis der kindische Betrug, durch Zurückbehalten einer Contremarke für einige Zeit freien Eintritt gewonnen zu haben, durch einen Zwischenfall als ein Vorwurf sein Gewissen bedrückt habe und dadurch diese Gunst für ihn verloren gegangen sei. Daß viele, wenn nicht die meisten seiner bewundernden Zuhörer mehr sein Talent als die künstlerische Ausbildung desselben beachtet und gepriesen haben, kann nicht überraschen, weil sein Vortrag den Stempel der größten Natürlichkeit trug. Nirgends war eine gewaltsame Anspannung der Kraft, eine hervorstechende Betonung, ein Zwang der Stimme oder ein künstlich berechnetes Mienen- und Geberdenspiel zu bemerken. Und doch wußte er in der Stimme, Betonung und dem Rhythmus so feine und sichere Schattirungen anzubringen, daß man das Nennen der Namen von den sprechenden Personen niemals vermißte. Gewiß war es dasselbe Organ der Stimme, mit welchem er den männlichen sowohl als den weiblichen Ton, das Harte und das Weiche, das Strenge und Zarte, die erschütternde Leidenschaft und die rührende Empfindung aus-

zudrücken verstand. Aber er hatte die verschiedenen Register seines Stimmorgans mit einer so großen Sorgfalt ausgebildet, daß ihm jedes Einzelne, wie auf einem wohlgestimmten Instrument, zur freiesten Verfügung stand. Dabei hatte er auch die geringsten materiellen Hülfsmittel zur Erreichung dieses Zieles nicht verschmäht. Nicht blos, daß man eine eigenthümliche Gewandtheit der Zunge, eine überaus feine und selbst höchst anmuthige Bewegung der Lippen an ihm beobachten konnte, wer darauf achten wollte, konnte auch bemerken, daß er fast niemals mit dem Munde Athem holte, sondern eine eigene Fertigkeit besaß, nur durch die Nase die Brust mit Athem zu füllen. Es war daher niemals das gewaltsame Schnappen nach Luft, das wir, selbst bei geübten Schauspielern, oft noch bemerken können, während seines Vortrags zu vernehmen; und wie denn mit der Uebung selbst die untergeordnetste, oft kaum beachtete Fähigkeit zu wachsen pflegt, so hatte er auf diesem Wege eine gewisse Gewandtheit und Anmuth in der Bewegung der Nasenflügel gewonnen, so daß man an ihm in leidenschaftlichen oder zornmüthigen Stellen des vorzutragenden Gedichtes dieselbe Anschwellung der Nasenflügel bemerken konnte, welche Winkelmann als eine besondere Schönheit an dem zornerfüllten Gesichte des Apoll von Belvedere rühmt. Ich würde mich mit diesen Einzelnheiten nicht aufgehalten haben, wenn ich nicht wiederholt mit dem Ausspruch angestoßen oder Zweifel erregt hätte, daß im Grunde nur wenige Menschen, ja sogar nur wenige Schauspieler, die Kunst des Sprechens gründlich erlernt und in Folge dessen ihr natürliches Organ nach Kräften ausgebildet haben. Denn ich kann nicht läugnen, daß gerade diese aufmerksamen und Jahre lang fortgesetzten Beobachtungen an Tieck mich oft zu dieser Bemerkung geführt haben. Ueberdies war es auch deshalb nicht müßig, von dieser Seite der Vorlesungen Tieck's zu sprechen, weil ich mich oft überzeugt habe, daß Solche, die

von denselben nur die Berichte kennen — und diese sind nicht immer ehrlich und wohlwollend gewesen — von der Kunst, mit welcher in denselben die einzelnen Rollen auseinander gehalten wurden, eine völlig falsche Vorstellung hatten. So habe ich es doch selbst erlebt, daß wissenschaftlich, ja sogar dramatisch gebildete Männer in öffentlichen Vorlesungen dieses Ziel durch die gewaltsamsten Absprünge in der Stimme zu erreichen suchten. Man konnte dann glauben, der Vortragende wolle einmal die Stimme eines bejahrten Mannes durch einen hohlen Baßton und dann ein zartes weibliches Organ durch einen mühsam herausgepreßten Discant parodiren. Begreiflicher Weise wird auf diesem Wege der Unnatur und Uebertreibung dasjenige am meisten zerstört, was man hervorbringen will, während bei Tieck die feinen, oft nur angedeuteten Schattirungen der verschiedenen Sprechweisen ihren Erfolg niemals verfehlten.

Man hat oft darüber gestritten, ob Tieck stärker gewesen sei im tragischen oder im komischen Vortrag. Meines Erachtens liegt gerade in dem Zwiespalt des Urtheils hierüber der Beweis, daß er in Beidem gleich stark war. Nur mag es sein, daß die ungemeine Gewalt und Schwungkraft seiner Laune bei komischen Stücken eine allgemeinere Wirkung hervorrufen konnte, wogegen vielleicht die unendliche Tiefe des Gemüthes und die Erhabenheit der Imagination, welche bei tragischen Stücken in seinen Vorlesungen entscheidend war, Manchen nur nach wiederholten aufmerksamen Beobachtungen zur vollen Anschauung und Anerkennung kommen konnte. Wie ich auch mein Gedächtniß prüfe, um Vergleiche zwischen dem einen und anderen Erlebniß anzustellen, vermag ich doch nicht zu einer Entscheidung zu kommen. Denn erinnere ich mich der bis zur äußersten Heiterkeit gesteigerten Stimmung bei einem ausgelassenen Stücke von Holberg oder Gozzi, so kann ich nicht sagen, daß diese Wirkung größer gewesen sei als die Er-

schütterung und Rührung bei dem Vortrag einer großen Tragödie von Shakspere wie Lear, Macbeth, Coriolan, Julius Cäsar, oder bei Tragödien von Calderon, Goethe und Schiller. Nur das möchte ich glauben, daß unter allen Vorträgen die erhabensten diejenigen waren, wo er eine Tragödie von Sophokles oder Euripides gewählt hatte.

Wiewohl Tieck selbst bei seinen Vorlesungen von vornherein schwerlich ein weiterer Zweck bewußt vorgeschwebt haben mag, als die Befriedigung des Bedürfnisses, ein großes Talent auszuüben, lag denselben doch der tiefe Sinn und Zweck zu Grunde, ein dramatisches Kunstwerk in der ganzen Fülle seiner Bedeutung und in der ungestörten Harmonie seines organischen Zusammenhangs soweit zur Geltung zu bringen, als es außerhalb der Bühne möglich ist. Es liegt also auf der Hand, daß mit dem Streben nach diesem Ziele jede Unterbrechung des Vortrags nach Acten oder Scenen, ja jede äußere Störung unverträglich ist. Und hat man erlebt, von welcher Wirkung für das Verständniß das ungestörte Aufrollen des dramatischen Gemäldes in einem Zuge ist, so wird man auch begreifen, daß diese Aufgabe unter anderen Bedingungen nicht gelöst werden kann; ja, sollte auch von Tieck eine Empfindlichkeit gegen Hantierungen oder Beschäftigungen, die ihm seiner Natur nach störend in die Augen fielen, thatsächlich geäußert worden sein, so wird man darüber eben so wenig rechten wollen, als darüber, daß jeder hingebende Zuhörer das kleinste Geräusch beschwerlich finden mochte. Es ist begreiflich, daß man diese Wirkung auf das Verständniß bei wahren Kunstwerken, wie die Dramen von Shakspere, Calderon, Goethe und Schiller gewissermaßen als selbstverständlich voraussetzen, oder mindestens für wesentlich erleichtert halten wird. Auch ist es gegründet, daß diese Dichter bei den Vorlesungen in größerem Kreise meistentheils den Vorrang hatten. Man kann selbst zugeben, daß von den

auf kurze Zeit nur verweilenden Fremden vorzugsweise der Wunsch ausgesprochen wurde, von Tieck eine Shakspeerische Vorlesung zu hören, und daß also auch Goethe, Calderon und Schiller bei solchen Gelegenheiten oft zurückstehen mußten. Die vertrautere Umgebung Tieck's wird aber davon Zeugniß ablegen können, daß nicht blos die genannten ausgezeichneten Dichter den Vorzug genossen, durch diese Vorlesungen den Zuhörern verständlich zu werden. Vielmehr habe ich ihn manches dramatische Gedicht vortragen hören, das nicht zu den vollkommensten gehörte und, trotz des ihm aufgedrückten Stempels des Talents, noch Manches zu wünschen übrig ließ. Und ich danke es diesem Umstande besonders, im Erkennen des wahrhaft Poetischen gefördert worden zu sein. Nicht blos, daß dadurch die Auffindung der Vergleichungspunkte zwischen dem Vorzüglichsten und dem Minderwerthvollen erleichtert wurde. Man lernte dabei auch die Läuterung des Urtheils, das bei jugendlicher Unreife sich allzuleicht von der ehrfurchtgebietenden Größe einseitig fesseln läßt, und dagegen manches Gute, nur wegen der ungenügend ausgebildeten Form, oder auch weil es das noch nicht ist, was man allein verehren zu dürfen glaubt, unachtsam übersieht oder gar verdammend verwirft.

Ich kann hierbei ein besonderes Erlebniß nicht verschweigen, was, wie ich glaube, hier einschlagend ist. Von den Dramen des damals noch jungen Dichters von Uechtritz war schon Darius und Alexander mit Beifall gegeben worden. Tieck hatte in Folge dessen die Aufführung einer späteren Tragödie: „Rosamunde" — welche die Katastrophe des Lombarden-Königs Alboin zum Gegenstand hat — befürwortet. Aber das Stück wurde bei der Aufführung — die übrigens von Seiten der Schauspieler nicht durch den erforderlichen Ernst, noch durch die ganze Hingebung an die Aufgabe getragen war — mit unverholenen Zeichen des Mißfallens auf-

genommen. Trotz mancher jugendlichen Schwächen schien mir die Dichtung das harte Urtheil, das ich von vielen Seiten aussprechen hörte, nicht zu verdienen. Ich wünschte mir daher — wie ich das in manchen anderen Fällen gethan hatte — durch eigene Einsicht des Manuscripts Aufklärung zu verschaffen, konnte dasselbe aber nicht erlangen, weil es wieder in Tieck's Händen war. Nun ließ sich dieser herbei, uns in vertrautem Kreise das Stück vorzulesen, und alle Anwesenden mußten bekennen, daß, wenn auch dem Dichter die Lösung der Aufgabe nicht vollkommen gelungen sei, er mindestens Zeugniß von einem bedeutenden poetischen Talente abgelegt habe. Unter allen Umständen stand das dramatische Gedicht in seiner Gesammtheit als ein Erzeugniß vor uns, das den Beifall mehr verdiente, als vieles Andere, was mit Lob aufgenommen worden war.

Nach diesem Vorgange wird es um so leichter sein zu sehen, von welcher Bedeutung die Vorlesungen Tieck's für das Verständniß großer und tiefsinniger Kunstwerke war. Ich könnte in dieser Beziehung von mir selbst und meinen allmäligen Fortschritten in der Bekanntschaft mit Shakspere sprechen. Denn es stehen mir viele Erinnerungen zu Gebote, wo ich durch solche Vorlesungen in den Sinn dieser großen Dichtungen eingeführt worden bin. So entsinne ich mich lebhaft einer Vorlesung von Richard II., eines Stückes, an dem mir beim Lesen viele Bemängelungen, namentlich in Bezug auf die weit ausgeführten elegischen Stellen in der Rolle Richards, berechtigt erscheinen wollten. Als ich aber an einem Abende — mag es sein, daß Tieck mit besonderer Begeisterung gelesen hatte — die einzelnen Personen, im engsten Zusammenhange mit den Begebenheiten, lebendig vor meiner Imagination erscheinen sah, ging mir über das Ganze ein bis dahin ungeahntes Verständniß in so hohem Grade auf, daß ich mich meiner früheren Kritik schämen mußte. Ich könnte ein ähn-

liches Erlebniß aus dem Sommer 1836 in Bezug auf Macbeth anführen. Man weiß es ja, mit welchen Zweifeln namentlich die Rolle der Lady betrachtet, und wie Tieck selbst von Goethe wegen seiner Anschauung derselben getadelt worden ist. Wer aber Tieck diese Tragödie lesen hörte, bedurfte kaum noch einer weiteren Beweisführung für jene Erklärungen über den tiefen Sinn von dem Wesen der Lady. Doch wozu diese persönlichen Bemerkungen? Sollte es denn denkbar sein, daß ich allein diesen Vorzug genossen habe? Bei dem Besuch zahlreicher Einheimischer und Fremder müssen Viele dasselbe und wahrscheinlich mehr noch erfahren haben, als meiner untergeordneten Fassungskraft zugänglich war. Ich glaube daher mit Sicherheit behaupten zu können, daß diese Vorlesungen auf das Verständniß von Shakspere in den weitesten Kreisen gewirkt haben. Ja ich darf ohne Bedenken annehmen, daß, selbst auf unbewußte Weise, viele Verständige aus den Vorlesungen Tieck's Anschauungen mitgenommen haben, welche ihnen auf anderem Wege kaum zugänglich geworden sein würden. Manche Erfahrungen haben mich sogar belehrt, daß solche Anschauungen, die eben nur auf diese Weise erschlossen werden konnten, sich auch unter denjenigen fortpflanzten, welche Tieck nur wenig oder gar nicht gehört hatten. Und ich habe manchmal im Stillen darüber lächeln müssen, wenn ich Meinungen, gleichwie zum Widerspruch gegen Tieck's für einseitig verschrieene Ansichten aufstellen und vertheidigen hörte, und mir dabei sagen mußte, daß diese Meinungen nur auf dem Grunde der im Zusammenhange aufgenommenen Vorstellung Shaksperischer Dichtungen entstanden sein konnten, und mit demjenigen vollständig übereinstimmten, was man gerade nur aus den Tieck'schen Vorlesungen lernen konnte.

Es darf überhaupt als die hervorragende Eigenthümlichkeit von Tieck's kritischer Anschauungsweise bezeichnet werden, daß er sein eifrigstes Streben immer darauf richtete, vor allem

Andern das Kunst- oder Dichterwerk im Ganzen in sich aufzunehmen. Nur in ihrer Beziehung auf die gesammte Erscheinung liebte er, über Einzelheiten zu urtheilen. In dieser Hinsicht schied er sich wesentlich von der älteren kritischen Schule, und selbst auch in mancher Hinsicht von der Schlegel'schen Shakspere-Kritik. Aus diesem Standpunkte ist auch seine wiederholt geäußerte Verstimmung gegen die bis zum Anfange dieses Jahrhunderts herrschende Kritik der Engländer zu erklären. Denn es ist leicht begreiflich, daß diese, meistentheils von dem Einzelnen ausgehend, häufig Widersprüche oder selbst Widersinnigkeiten zu tadeln fanden, wo Tieck die größten Schönheiten oder Einzelnheiten bemerkte, welche zur Harmonie des Ganzen unentbehrlich waren. Hierbei ist von besonderer Bedeutung, daß diese Richtung der Tieck'schen Anschauungsweise sich mit den ersten Schritten, welche er auf seinen Betrachtungen Shakspere's that, manifestirte. Für die Hingabe an denselben mit der ganzen Kraft seines Gemüthes legt schon das kleine dramatische Fragment „Die Sommernacht" Zeugniß ab, ein jugendlicher Versuch, den er schon im J. 1789 schrieb, da er kaum 16 Jahre alt war, und welchen Köpke 1855 im ersten Bändchen seiner nachgelassenen Schriften hat abdrucken lassen. Ebenso lernen wir aus den Uebersetzungen des „Volpone" von Ben Jonson, und des „Sturmes" von Shakspere, sowie aus seiner Abhandlung „über Shakspere's Behandlung des Wunderbaren" und seinen Auslassungen „über die Kupferstiche nach der Shakspere-Galerie in London", wie er schon im J. 1793 nicht allein in das Verständniß von Shakspere auf seinem eigenen Wege eingedrungen war, sondern auch die Nothwendigkeit erkannt hatte, die Erklärung dieses großen Dichters im Zusammenhange mit seiner Zeit zu finden. Ist es wahr, was ich freilich nur nach unzuverlässigen Traditionen vernommen habe, daß Tieck damals oder wenige Jahre später mit Coleridge, der in dieser

Zeit in Deutschland und namentlich in Göttingen gewesen sein soll, in vertrautem persönlichen Verkehr gestanden hat, so würde eine noch unmittelbarere Einwirkung seiner in jenen Jahren ziemlich alleinstehenden Ansichten auf die Reform der englischen Shakspere-Kritik angenommen werden dürfen, als nach dem Urtheile heutiger Kritiker anerkannt wird. Soviel ist mindestens gewiß, daß der Wendepunkt derselben in dem Zeitpunkte liegt, wo Coleridge seine Vorträge über Shakspere hielt. Doch wie dem auch sei, so ist dieser Einfluß von Tieck und Schlegel an sich selbst nicht abzuläugnen, und wiewohl auch heute noch die Engländer nicht allerwege dem Hange nach einer zu sehr auf das Detail gerichteten Kritik widerstehen können, ist dennoch die früher vorherrschende Gewohnheit, die Erscheinung Shakspere's gleichsam als eine bewundernungswürdige Abnormität zu betrachten, der Ueberzeugung, in dem organischen Zusammenhange seiner Dichtungen den Boden für dessen Anerkennung suchen zu müssen, mehr und mehr gewichen. Erkennt man — wie es bei unbefangener Betrachtung kaum anders sein kann — Tieck dieses Verdienst zu, und will man sich darüber nicht absichtlich verblenden, daß seine Vorlesungen auf das Verständniß von Shakspere in dieser Beziehung nicht blos für die beschränkteren Kreise seiner Dresdner Umgebungen, sondern für einen großen Theil seiner Zeitgenossen von wesentlichem Einfluß gewesen sind, so sollte man, wie ich meine, manche Irrthümer, von denen er allerdings nicht freizusprechen ist, mit geringerer Härte und Bitterkeit rügen, als es nicht selten geschehen ist. Mag es sein, daß er in der Behauptung über die Echtheit mancher Stücke, die in heutigen Tagen theils als unecht bewiesen sind (wie „S. John Oldcastle“ und „Thomas Cromwell“), theils aus kritischen Gründen dafür erkannt werden (wie „The troublesome reign of King John“, „Locrine“ u. A.) zuweilen zu weit gegangen ist, so muß man ihm doch das Verdienst lassen,

auf einige die Aufmerksamkeit zuerst gelenkt und im Ganzen auch eine erschöpfende Kritik über sie hervorgerufen zu haben. Am meisten bleibt es freilich zu beklagen, daß er das oft versprochene Werk über Shakspere der Welt schuldig geblieben ist. Und dieser Gegenstand war es auch, der selbst seinen genauesten Freunden oft zur freundlichen Mahnung und wehmüthigen Klage Anlaß gab. Nur mußten diese Zureden in der Regel verstummen, wenn man ihn unter körperlichen Leiden oft so gedrückt sah, daß man die Unfähigkeit unter diesem Drucke einer anhaltenden geistigen Anstrengung sich hinzugeben, leicht begreifen konnte.

Es liegt auf der Hand, daß die Vorlesungen Tieck's für seine vertrauteren Kreise nicht blos wegen der häufigeren Gelegenheit sie anzuhören, sondern auch wegen der größeren Vertraulichkeit zwischen den Zuhörern von noch bedeutenderer Wirkung sein mußten. Ich erinnere mich vieler Gelegenheiten, wo Tieck in dem Tone unbefangener Heiterkeit, die ihm regelmäßig eigen war, wenn er sich von seinen andauernden Leiden weniger gedrückt fühlte, sich erbot, nach der Wahl seiner Freunde etwas vorzutragen, was er in ausgedehnteren und weniger vertrauten Kreisen lieber zurückstellte. Er pflegte dann scherzend zu bemerken, daß heute das übliche Ceremoniel nicht in Geltung und daher die Wahl freier sei. Nun entschied man sich denn oft für Gegenstände, welche vielleicht wegen ihrer scheinbaren Geringfügigkeit von dem allgemeinen Publicum weniger geschätzt waren, oder die Wahl fiel auf weniger bekannte ältere englische Stücke, soweit Uebersetzungen von ihnen existirten. Auch die heitersten Lustspiele, wie „Der Lügner" von Goldoni, „Der Geschäftige" von Holberg, wurden nicht verschmäht, oder es geschah wohl, daß eine der älteren dramatischen Schöpfungen Tieck's beliebt wurde. So erinnere ich mich, daß er uns an zwei solchen Abenden seine „Genoveva" vorlas, wodurch denn dieses dramatische Gedicht in

einem ganz anderen und, begreiflicher Weise, in einem weit lebensfrischeren Lichte erschien, als wenn man es einsam für sich selbst durchliest. Doch trotz der einleitenden Bemerkung, daß die feierliche Form, welche bei Vorlesungen vor größeren Kreisen üblich war, nicht maßgebend sein sollte, war man dennoch durch den Vortrag ohne Ausnahme so gefesselt, daß stets dieselbe Stille und Hingebung herrschte. Ja ich möchte behaupten, ich habe bei solchen Gelegenheiten bei Weitem die schönsten Vorträge gehört. Ob bei den ernsten Gegenständen eine größere Unbefangenheit auf die freiere Erhebung der Imagination wirkte, will ich nicht entscheiden. Von humoristischen Vorträgen habe ich sicher in den kleineren und vertrauten Kreisen das Beste gehört. Er gestand es selbst ein, daß zu solchen ihm eine geringere und bekanntere Zahl der Zuhörer erwünschter sei, weil er im Allgemeinen zu dem Verständniß des wahren Scherzes und der ausgelassenen Laune in größeren Kreisen kein unbedingtes Zutrauen hatte. Wenn ich früher davon sprach, daß Tieck's Vorträge alter classischer Dramen von Sophocles, Euripides oder Aristophanes, meines Erachtens, zu den erhabensten gehörten, so muß man sich diese nur in vertrauten Kreisen denken. Es war gewissermaßen als ein besonderes Zeichen des Vertrauens und der genaueren Bekanntschaft anzusehen, wenn man an einer solchen Vorlesung Theil nehmen durfte. Noch mehr konnte sich Jeder geehrt fühlen, dem er eine solche Vorlesung in seinem Hause zugestand. Denn es war in der Regel gegen seine Gewohnheit, außer seiner Behausung zu lesen. Daher waren es auch nur wenige seiner genaueren Freunde, wie Graf Baudissin, Geh. Rath Carus, Baron Sternberg, Frau von Lüttichau und außer mir kaum noch ein oder zwei, die sich dessen rühmen konnten. Ich brauche kaum noch zu erwähnen, daß diese seltenen Abende zu den genußreichsten gehörten, weil an denselben nicht, wie bei den größeren Versammlungen, die

Unterhaltung mit der Vorlesung schloß, sondern an diese eine vertrauliche Besprechung sich anknüpfte. Es ist schon von einem der vertrauteren Freunde Tieck's, dem Professor Löbell, in einem Briefe an R. Köpke erwähnt worden, daß Tieck ein eigenthümliches Talent des Hörens besaß. Dies machte auch in der That seinen Umgang in solchen kleineren Kreisen von Freunden überaus anmuthig. Nicht daß er nur den passiven Zuhörer abzugeben geneigt war. Aber er liebte es mehr, seiner Umgebung das erste Wort zu gönnen, und nach äußeren Anlässen seine Theilnahme an dem Gespräche zu bestimmen, als sich der Unterhaltung zu bemeistern, und sie nach seiner Laune zu leiten. Dadurch gewann dieselbe nicht blos an Unbefangenheit, sondern auch an Reiz in der Mannichfaltigkeit. Denn er konnte bei solchen Gelegenheiten, selbst an das scheinbar Unbedeutendste, bald einen launigen Scherz, bald eine Bemerkung von überraschendem Tiefsinn anknüpfen.

Ehe ich diesen Gegenstand verlasse, kann ich nicht unbemerkt lassen, daß die Vorlesungen griechischer Tragödien von der mächtigsten Wirkung waren für die Auffassung und das Verständniß classischer Werke der Kunst. Indem man in dem begeisterten Vortrage Tieck's die handelnden Personen, wie einen Agamemnon, eine Iphigenia, einen Oedipus oder eine Antigone lebendig vor dem Geiste vorüberschreiten sah, die Bewegungen ihres Gemüthes im eigenen Herzen wiedertönen fühlte, wurde man den Heroen-Gestalten unmittelbar nahegerückt. Es kann es Jeder an sich selbst erfahren haben, daß man die griechischen Tragödien mit Fleiß und Aufmerksamkeit gelesen hat, ohne die Fähigkeit erworben zu haben, mit den handelnden Personen das Verhältniß einer näheren, ich möchte sagen, einer persönlichen Bekanntschaft anzuknüpfen. Und sollte ich darin irren, so will ich mich gern bescheiden, daß nur in meiner untergeordneten Begabung der Grund gelegen habe, weshalb ich, trotz der Bekanntschaft mit vielen dieser Tragödien,

lange Zeit die Möglichkeit nicht finden konnte, den Schleier zu lüften, mit welchem sie, nach den Erinnerungen aus meiner Jugend, der Schulstaub einer pedantischen Anschauungsweise umhüllte. Die sonnenhelle Klarheit des griechischen Lebens und der griechischen Poesie und Kunst stand mir daher noch allzu fern, um diese Dichterwerke als ein Erlebniß in mir aufzunehmen. So lange dies nicht möglich ist, wird es auch nicht gelingen, die Gestalten zu fassen, welche nur von der griechischen Kunst erschaffen werden konnten, und ich scheue nicht das Bekenntniß, daß ich erst nach den Vorlesungen von Tieck gelernt habe, an den Werken der classischen Bildhauerkunst Geschmack zu finden. Ob Künstler, welche an solchen Vorlesungen Theil genommen, eine ähnliche Erfahrung gemacht haben, kann ich nach manchen Mittheilungen befreundeter Bildhauer, wie denen des verewigten Professor Rietschel, nicht bezweifeln. Was mich selbst betrifft, so weiß ich bestimmt, daß ich erst von der Zeit an, wo ich die classischen Stücke in Tieck's Vorlesungen genossen hatte, mit einem bis dahin nicht gekannten Genuß die wenigen Meisterwerke, welche unser Antiken-Cabinet in Dresden enthält, wie den Torso der Venus, den Ringer und die Agrippina oder Ariadne betrachtet habe. Ich erinnere mich ferner, daß ich bei dem Anblick der Antiken in Florenz i. J. 1838 einen Eindruck empfunden habe, der mit dem des griechischen Lebens in den classischen Tragödien im engsten Zusammenhang stand. Am meisten wurde ich mir bewußt, daß mir eine völlig neue Anschauung aufgegangen war, als ich mit den Ueberresten der Bildhauerwerke vom Parthenon in Athen, zuerst in den nach Dresden gelangten Gipsabgüssen, und dann (1840) in den Originalen des Londoner Museum bekannt wurde. Und frage ich mich, wie diese Umwandlung zu erklären sei, so muß ich immer wieder darauf zurückkommen, daß ich gelernt hatte, dem Gemüthe ohne Zwang und spröde Zurückhaltung zu folgen. Im Grunde

kommt es auf das früher schon Gesagte hinaus, daß aller Genuß in Poesie und Kunst, sowie auch das Verständniß derselben unmöglich wird, sobald wir den Zusammenhang des Kunst- oder Dichterwerkes durch Trennung der einzelnen Theile von dem Ganzen stören; und das ist es doch, was wir thörichter Weise so oft thun und gewissermaßen thun müssen, indem wir dem bewußten Urtheile gestatten, sich mit Anmaßung vorzudrängen, und dadurch die Verständigung der unbewußten Eindrücke auf das Gemüth mit dem Verstande gewaltsam abschneiden. In dieser Hinsicht ist mir eine Aeußerung Goethe's, welche ich von S. Boisserée vernommen habe, von besonderer Wichtigkeit gewesen. Als Goethe, von vielen Fremden umgeben, das jüngste Gericht von M. Angelo in der Sixtina zu Rom zum ersten Male gesehen hatte, war er seiner Umgebung zu still und zu schweigsam. Da man ihn aber aufforderte, eine Meinung zu äußern, antwortete er: Was wollt ihr, daß ich sagen soll? Erst muß es Platz werden in meinem Innern, damit ich das große Kunstwerk ganz in mich aufnehmen kann, ehe ich ein Urtheil auszusprechen vermag. Und ist es denn wahr — wie ich fest überzeugt bin — daß die Vorlesungen Tieck's wesentlich dazu beitrugen, die Aufnahme des Dichterwerkes in das Innere der Zuhörer ganz und ungetrübt zu vermitteln, so wird die tiefsinnige literarische Bedeutung derselben keines weiteren Beleges bedürfen.

Zunächst wird die Frage aufgeworfen werden können: Waren diese Vorlesungen auch für das Theater, dem Tieck als Dramaturg zur Seite stand, von der großartigen und fruchtbringenden Wirkung, die sich hiernach erwarten läßt? Ehe ich diese Frage beantworte, kann ich nicht umgehen, von dem Dresdner Theater, sowie von den Verhältnissen, unter denen Tieck's Wirksamkeit an demselben eintrat, so viel zu berichten, als meiner Erinnerung zu Gebote steht.

Das Dresdner Theater war hinsichtlich des deutschen

Schauspiels erst nach der Rückkehr des Königs Friedrich August des Gerechten aus der Gefangenschaft von 1813—15 im vollen Sinne des Wortes Hoftheater geworden. Bis in das Jahr 1813 stand nur die italienische Oper mit der musikalischen Capelle vollständig unter der Leitung eines Hofbeamten, der damals den Titel „Maître des plaisirs" führte. Das deutsche Schauspiel aber wurde von einem Unternehmer geleitet, der indessen für die Vergünstigung einer, für damalige Zeiten bedeutenden, Subvention und den unentgeltlichen Genuß des ziemlich bescheidenen königl. Schauspielhauses, hinsichtlich der Aufstellung des Repertoirs und des Engagements von Schauspielern von der Zustimmung des Maître des plaisirs abhängig war. Das russische Gouvernement erlaubte sich im J. 1814, dieses Verhältniß geradezu umzukehren, indem es das deutsche Schauspiel auf Rechnung des Hofes übernahm und die italienische Oper einem Impressario übergab. Bei der Rückkehr des Königs 1815 wurde diese Einrichtung dahin regulirt, daß das deutsche Schauspiel sowohl als die italienische Oper der obersten Leitung eines General-Directors unterstellt und die Bestreitung der Kosten für Beides nach einem gewissen Etat von dem königl. Hofzahlamt übernommen wurde. Für das Publicum war diese Veränderung kaum von Belang, da nicht allein alle Mitglieder der von dem letzten Unternehmer, Franz Seconda, organisirten Truppe übernommen wurden, sondern auch der Unternehmer selbst als Oekonom einen bedeutenden Antheil an der Leitung behielt. Es verblieb daher bei den bisherigen anspruchslosen Verhältnissen in Bezug auf Ausschmückung der Bühne und Garderobe. Nur darin trat eine Aenderung ein, daß die Hofschauspieler nicht mehr wie früher während der Sommermonate nach Leipzig wanderten, wogegen eine andere Truppe, die dem Privatunternehmer Joseph Seconda gehörte, nach Dresden kam und auf dem kleinen Sommertheater am Linke'schen Bade Vorstellungen gab.

Das Dresdner Theater gehörte meines Wissens niemals zu den ausgezeichnetsten Deutschlands, mindestens kann es sich nicht rühmen, daß eine eigene Schule von ihm ausgegangen sei, wie von Hamburg, Manheim, Berlin und später von Weimar. Ob seine Richtung mit einer dieser hervorragenden Theaterschulen in irgend einer Beziehung stand, vermag ich nicht zu sagen. Doch finde ich unter den aus älterer Zeit mir zu Ohren gekommenen Namen einige, die auch bei der Schröder'schen Truppe in Hamburg genannt werden, wie Reinecke und Christ. Auch ein Seconda wird bei dem Hamburger Theater erwähnt und Opitz, den ich oft als ausgezeichnet habe rühmen hören, war mit Schröder befreundet. In die Zeit meiner Erinnerung gehört Werdy, der im Jahre 1791 bei der Schröder'schen Truppe eingetreten war. Nichts desto weniger mögen sich später Einflüsse der Weimar'schen Schule bemerkbar gemacht haben.

Als eine eigenthümlich gute Eigenschaft ist dem Dresdner Theater eine außerordentlich gute Disciplin nachzurühmen. Diese fand in den Umständen mannichfache Unterstützung. Zuerst waren dem deutschen Schauspiel nur vier Tage in der Woche zugetheilt, weil Mittwoch und Sonnabend regelmäßig die von dem König besonders begünstigte italienische Oper spielte, und Freitag das Theater geschlossen war. Auch gab es bis gegen 1827 viele Tage, z. B. in den Fasten, in der Adventzeit und zu hohen Festen, oder bei Trauertagen des Hofes, an denen nicht gespielt werden durfte. Die Schauspieler und Schauspielerinnen hatten daher Muße genug, um mit Ruhe und Besonnenheit zu studiren, und der Direction war für Inscenirung und Proben genügende Zeit gegönnt. Von der Ueberstürzung heutiger Tage, wo man es nicht allein für unerläßlich hält, daß täglich gespielt werden müsse, sondern auch sich verpflichtet glaubt, möglichst viel Neues auf die Bühne zu bringen, hatte man damals keine Ahnung. Es liegt

auf der Hand, daß man unter solchen Umständen von den Schauspielern eine weit gründlichere Bearbeitung ihrer Rollen und von der Regie eine weit größere Sorgfalt, hinsichtlich des Zusammenspiels der einzelnen Künstler, erwarten und sogar fordern konnte. Man begreift leicht, daß unter solchen Umständen in Bezug auf künstlerische Vollendung der Darstellungen und auf künstlerisches Ehrgefühl der Schauspieler in jenen alten Zeiten die Dresdner Hofbühne leicht lobenswerther sein konnte, als viele heutiger Tage. An diesem Vorzuge hatte die Gewohnheit des königl. Hofes, das Theater mindestens an gewissen Tagen während des Winters regelmäßig zu besuchen, einen wesentlichen Antheil. Ja die Mitglieder des Hofes, und vor allen Andern der König selbst, der in jeder Hinsicht auf strenge Ordnung hielt, schenkten der Darstellung eine so große Aufmerksamkeit, daß Vernachlässigungen — auch geringfügiger Art — ihnen nicht leicht entgingen, und in der Regel gegen den General-Director gerügt wurden. Ich erinnere mich, daß diese Theilnahme des Hofes auch als Veranlassung für eine allzugroße Kälte des Publicums gegenüber den Erfolgen der Schauspieler, oder für eine zu große Duldsamkeit hinsichtlich des Repertoirs bezeichnet und beklagt wurde. Es mag sein, daß sich das Publicum aus gewohnter Achtung vor den Mitgliedern des Hofes und namentlich vor dem hochverehrten königlichen Greise mehr im Zaume hielt, als es unter anderen Umständen der Fall gewesen sein würde. Ich kann mich selbst des Falles entsinnen, wo ein in vieler Hinsicht verletzendes Stück*) allgemeines Mißfallen erregte, das Publicum aber jedes Zeichen desselben unterdrückte, bis der Hof das Haus verlassen hatte. Doch muß ich bezweifeln, daß die möglichen Nachtheile dieses Umstandes größer gewesen wären, als die Vortheile. Wer möchte es für Gewinn erachten, daß

*) „Die beiden Gutsherren" von J. v. Voß.

heutzutage das Publicum nicht selten ein allzu voreiliges Richteramt in Bezug auf Vertheilung des Beifalls übernimmt? Die Kunst hat mindestens dadurch nicht gewonnen, daß heute nicht selten nur die Anstrengungen des Schauspielers von Solchen unbefugter Weise beklatscht werden, die von dem Unerwarteten überrascht, aber nichts weniger als künstlerisch berührt worden sind. Gewiß ist es, daß durch jene Theilnahme des Hofes unendlich viele Uebergriffe gegen den Anstand und selbst gegen die Kunst verhindert worden sind. Wenn man z. B., wie aus dem angeführten Beispiel hervorgeht, aus Respect vor dem Hofe zuweilen den Zeichen des Mißfallens sowohl als des Beifalls Schranken setzte, so fehlte dagegen auch selbstverständlich die heutzutage zur Mode gewordene Claque, ein Uebel, das der wahren Kunst unendlichen Schaden gethan hat. Ob die Empfindlichkeit des Hofes nicht das eine oder das andere Mal über das Bedürfniß hinausgegangen ist, kann ich nicht beurtheilen. In einem mir erinnerlichen Falle, wo der König die Ueberschreitung eines, übrigens ausgezeichneten, Schauspielers rügte und die Wiederholung ausdrücklich untersagte, war man hinsichtlich der Berechtigung nicht im Zweifel. In einem Lustspiele von nicht bedeutendem Werthe hatte sich nemlich einer der besten Schauspieler in der Rolle eines überfeinen gezierten Mannes einen der jüngern Cavaliere des Hofes zum Vorbilde genommen, und sein Muster so schlagend getroffen, daß Niemand, der dasselbe kannte, im Zweifel sein konnte, ja daß sogar die Bekannten des Cavaliers in der Folge ihn unter sich mit dem Namen der Rolle zu bezeichnen pflegten.

Noch ist nachzuholen, daß, nach der Uebernahme des deutschen Schauspiels zu Dresden auf Rechnung des Hofes, man bemüht war, mit demselben eine deutsche Oper zu verbinden. Ob dies für das deutsche Schauspiel ein Gewinn sei oder nicht, wurde damals vielfach in Frage gezogen. Gewiß

ist es, daß, besonders in späteren Zeiten, Ausgezeichnetes von ihr geleistet worden ist, und als unläugbarer Gewinn ist es zu erachten, daß dadurch die Anstellung von Carl Maria v. Weber veranlaßt wurde. Er kam im J. 1817 als Capellmeister nach Dresden und hat während seiner dortigen Amtirung außer Preciosa seine drei größten Opern: Freischütz, Euryanthe und Oberon componirt.

Unter dem Einfluß der musterhaften Disciplin des Dresdener Theaters und des künstlerischen Ehrgefühls, das unter fast allen Mitgliedern desselben herrschte, konnten selbst von solchen, die durch ein hervorragendes Talent nicht unterstützt waren, befriedigende Leistungen erwartet werden. Doch fehlte es der Dresdner Bühne keineswegs an guten und selbst nicht an vorzüglichen Talenten, wenn auch, soweit meine Erinnerung reicht, kaum eines der Mitglieder die Höhe des Ruhmes von Eckhof, Schröder, Fleck oder Iffland erreichte. — Unter den Schauspielern stand in den ersten Jahren meiner Erinnerung Hellwig in der höchsten Gunst des Publicums. Er war von schöner äußerer Erscheinung, besaß eine ausgezeichnete Gewandtheit und zeigte sich, selbst unter den verschiedensten Gestalten, als feiner gebildeter Mann. Seine Stimme war reich an klangvollen Tönen in den verschiedensten Registern, sobald er sie nicht in der Höhe des Affectes zu sehr überspannte; seine Bewegungen waren gemessen; wo es sich um Ehrfurcht gebietende Würde handelte, und voll Lebhaftigkeit und Anmuth in heiteren Lustspielrollen. Daher gewann er den allgemeinen Beifall eben so sehr in der Rolle des Wallenstein — von der ich mir einbilde, sie nie besser gesehen zu haben — oder in der des Kurfürsten im Prinzen v. Homburg und Nathan des Weisen als in der des Perin in: Donna Diana, in der des Wallen in: Stille Wasser sind tief, oder auch als Mercutio in: Romeo und Julia. Zu seinen Hauptrollen gehörte Otto v. Wittelsbach und ich erinnere mich nicht, den treuherzigen

Ton dieser Rolle besser vernommen zu haben, als von ihm. Seine Erzählung von den beiden Hunden und die von dem blauen Ritter wurde wegen des anspruchlosen Vortrags besonders belobt. Auch seine Darstellung des Kaufm. Fresen in dem Iffland'schen Stück „Der Fremde“ habe ich als musterhaft rühmen hören. Er wußte auch leichte Rollen in der Oper auszufüllen und gewann in der des Blaubart von Gretry den allgemeinsten Beifall. Im J. 1823 gab er den König Lear, worüber Tieck in seinen dramaturgischen Blättern mit großem Lobe berichtet. Hellwig versah Jahre lang das Amt des Regisseurs mit großer Gewissenhaftigkeit. Als Beleg dazu mag folgende Anekdote dienen: In Goethe's Clavigo pflegte die Antwort auf die Frage des Dieners „Wen begrabt ihr“ von dem Schauspieler Künzel gegeben zu werden, und da das Publicum gewohnt war, seine Stimme nur in komischen Rollen zu hören, fehlte selten ein halbunterdrücktes Lachen. Nachdem Hellwig die Rolle des Beaumarchais an Julius abgegeben hatte, übernahm er selbst die zwei Worte „Marien Beaumarchais“ zu sprechen, um der unanständigen Wirkung abzuhelfen. Leider verfiel dieser ausgezeichnete Schauspieler um das Jahr 1825 in Geisteskrankheit, und starb wenige Zeit darauf 1826, ehe er das kräftigste Mannesalter überschritten hatte.

Zu den älteren Schauspielern gehörte Geyer, der, wenn ich nicht irre, mehr durch die Schule, weniger aber durch Genialität vor Hellwig ausgezeichnet war. Ich erinnere mich ihn seltener gesehn zu haben. Sein Fach war das der Charakterrollen und Intrigants, in denen er außerordentlich gerühmt wurde. Auch wußte er komische Rollen gut auszufüllen. Außer seiner Schauspielkunst betrieb er auch die der Malerei. Manche seiner Portraitgemälde existiren noch in Dresden.

Als ein Künstler ersten Ranges verdient Julius genannt zu werden, der wenn ich nicht irre, über dreißig Jahre lang auf der Dresdner Bühne viele Rollen meisterhaft gespielt und

vielleicht niemals eine vergriffen hat. Er hatte in der preußischen Armee mit Auszeichnung gedient, und war daher im vollständigen Besitz einer edlen militärischen Haltung; er bewegte sich immer ohne Zwang, war frei von jeder willkürlichen Manier, und machte stets den Eindruck eines Mannes von der feinsten Bildung. Seiner Stimme war die Mannichfaltigkeit einer ausgedehnten Modulation versagt. Deshalb wagte er sich nicht leicht an größere tragische Rollen. Dessenungeachtet hat er Hamlet, Romeo, den Prinzen von Homburg und andere jugendliche Rollen mit großem Beifall gespielt. Ich kann darüber leider kein eigenes Urtheil aussprechen, weil er zu der Zeit, wo ich nach Dresden kam, diese Rollen schon abgegeben hatte. Es geht aber aus den Berichten Tieck's in seinen dramaturgischen Blättern von 1822/23 zur Genüge hervor, daß er auch in diesen Rollen Ausgezeichnetes geleistet, wiewohl er sie zum großen Theil mit allzubescheidnem Widerstreben übernommen hat. Dabei hat er in derselben Zeit der Direction durch seinen feinen Tact in der Regie wesentliche Dienste geleistet. Vom J. 1825 an habe ich ihn in den Rollen: König Claudius im „Hamlet", Kurfürst im „Prinz von Homburg", Beaumarchais im „Clavigo", Tellheim in „Minna von Barnhelm", Marquis Posa, Terzky im „Wallenstein", Selting in „Die unglückliche Ehe aus Delicatesse" oft bewundern können. Die letzte Rolle und die des Tellheim entsprach vielleicht am meisten seinem eigenen Wesen, da er allem Anschein nach manche schmerzliche Erinnerung an bittere Erlebnisse mit einer stillen Resignation, der es nicht an einer Beimischung von stolzem Selbstgefühl fehlte, unter einer kalten, immer aber edlen Außenseite zu verbergen suchte. Seine Meisterrolle war die des Marinelli in „Emilia Galotti". Vielleicht, daß mich seine Darstellung gegen Andere unbillig gemacht hat. Gewiß aber ist mir nie wieder diese feine und, im höchsten Grade, natürliche Gewandtheit eines grundsatzlosen

Hofmannes vorgekommen; immer geschmeidig, für jeden Fall gefaßt, und selbst in den Momenten, wo die Bosheit durchblicken muß, niemals abstoßend oder verletzend. Man kam nicht zur Empfindung der Verachtung, wenn man auch das Böse in der allgemeinen Erscheinung verabscheuen mußte. Ja man konnte sich wohl sagen, ähnliche Erscheinungen im Leben gesehen zu haben. Denn wiewohl es Wenige geben wird, die in der rückhaltlosen Hingebung an einen fürstlichen Herrn sich bis zum Meuchelmord erniedrigen, so fehlt es doch nicht an Beispielen höfischer Gewandtheit und Geschmeidigkeit, die bei den Diensten, welche dem Herrn zu leisten sind, das Gewissen wenig zu Rathe ziehen, und doch ihre Blößen mit einem stets gefälligen Aeußern zu decken wissen.

Manche der jüngeren Leute werden sich noch des Hofschauspielers Werdy und seiner Frau als Veteranen der Dresdener Bühne zu erinnern wissen. Werdy war, wie schon erwähnt worden, im J. 1791 zur Schröder'schen Truppe in Hamburg gekommen und dort am 11. Mai zum ersten Male aufgetreten. Wiewohl er sich im J. 1797 denjenigen anschloß, die über Schröder's Entschluß, das Theater mit Ostern 1798 anderen Händen zu übergeben, ihre Unzufriedenheit in ungehöriger Weise äußerten, und gleich diesen im November 1797 entlassen wurde, ist er dennoch mit Schröder in freundschaftlichen Verhältnissen geblieben. Ich kann nichts Besseres über den Ton seines Talentes sagen, als der Verfasser von Schröder's Leben (Meyer II. 96): „Gesetzte, treuherzige Rollen eines gehaltenen Gefühls sagten seinem Ton und Ausdruck mehr zu, als lebhaft komische oder heftig tragische". In dieser Sphäre muß er von seinem Meister Schröder viel gelernt haben. Denn, so oft ich ihn beobachtet habe, ist mir in dem aus dem innersten Gemüthe kommenden Ausdrucke von Gefühlen, die in diese Region gehören, niemals etwas zu wünschen übrig geblieben. Die Stimmung seines Organs war

tief, entbehrte aber nicht des ansprechenden Tones der Treuherzigkeit und Milde, während ihm bei den Ansprüchen an Strenge und Härte eine bedeutende Kraft zu Gebote stand, die er aber mit der größten Mäßigung zu gebrauchen wußte, so daß er niemals unklar, geschweige denn unverständlich wurde. So hat er mir wiederholt zur Belehrung darüber gedient, wie große Virtuosität mit der äußersten Natürlichkeit zu vereinigen ist, und wie, ohne die Erfüllung dieser Forderung, die wahre Illusion, die jeder gute Schauspieler erregen sollte, außer den Grenzen der Möglichkeit liegt. Wenn mir etwas zu wünschen übrig blieb, so bezog es sich nur auf Aeußerlichkeiten, da er bei seinem Costüme, namentlich wo dasselbe nicht dem Herkommen nach feststand, nicht selten zu wenig Geschmack und Sorgfalt zeigte. Seine Hauptrollen waren: Buttler im „Wallenstein", Odoardo in „Emilia Galotti", Kottwitz in „Prinz von Homburg", Lord Talbot in „Maria Stuart", der Oberförster in „Die Jäger", Miller in „Kabale und Liebe", Gloster in „Lear", der Klosterbruder in „Nathan der Weise". Seine vorzüglichste Rolle war Shylock im „Kaufmann von Venedig". So oft ich diese schwierige Rolle von anderen, weit berühmteren Schauspielern habe darstellen sehen, ist es mir niemals gelungen, mich so in das Wesen dieses Juden zu versetzen, wie bei der Darstellung von Werdy. Hier war alles Natur, von Uebertreibungen, durch die Andere leicht in das Caricaturartige und Fratzenhafte fallen, war keine Spur; dazu war über Werdy's Darstellung eine so sichere Ruhe gegossen, daß man sie für Wahrheit hielt. Man konnte mit Shylock den Haß gegen den Hochmuth Antonio's theilen, man konnte mit ihm zürnen, während er von dem Verlust seiner Tochter und seiner Juwelen spricht, man fühlte seinen Grimm und Rachedurst bei der Gerichtsscene, und man begriff seine Vernichtung bei deren Ende. Alles war trotz der Mäßigung in den großartigsten Zügen dargestellt.

Was mit Hülfe der Schule, selbst bei untergeordneter Begabung, an Erfolgen auf der Bühne zu erlangen sei, konnte man vorzugsweise an dem älteren Burmeister lernen. Er war weder nach der Gestalt, noch nach seiner Stimme zu großen tragischen Rollen geschaffen. Jener war, in Folge der Anlage zur Corpulenz, die zu solchen Rollen erforderliche Beweglichkeit versagt, und dieser fehlte es an Klang und Mannichfaltigkeit der Töne. Dem ungeachtet füllte er das Fach, dem er sich zugewendet hatte, zur größten Zufriedenheit aus. Ja man kann sagen, er war in den Rollen zärtlicher Väter, polternder Alten, gleichviel ob sie eine komische Seite hatten, oder nur ernst und gesetzt gehalten werden mußten, vortrefflich. Sein Körper war meisterhaft ausgebildet, so daß er mit seinen Bewegungen niemals in Verlegenheit kam, noch auf irgend eine Weise Anstoß erregte. Trotz des geringen Umfangs seiner Stimme wußte er dennoch jede Unklarheit zu vermeiden, und ich erinnere mich niemals, eine falsche oder gar eine übertriebene Betonung von ihm gehört zu haben. Am meisten war er zu Hause in Iffland'schen Charakterstücken und in den älteren Rollen Kotzebue'scher Stücke. So spielte er unter Anderem früher den Pastor Seebach und dann den Schulzen in den „Jägern" von Iffland mit wahrer Meisterschaft. In den Kotzebue'schen Rollen stand ihm ein überaus natürlicher Humor zu Gebote. So konnte er z. B., wo es erforderlich war, auf so natürliche Weise herzlich lachen, daß er oft das ganze Theater zur Heiterkeit fortriß. Doch war er auch im Trauerspiel brauchbar, wenn die Rolle nicht großen Pathos verlangte. Seine Darstellung des Oct. Piccolomini im „Wallenstein" war durchaus lobenswerth, ebenso sein Polonius im „Hamlet", wo ihm sein weiches Organ und sein ruhiger Anstand vortrefflich zu Statten kamen. Ohne ihn jemals in hohem Grade bewundert zu haben, erinnere ich mich dennoch seiner langjährigen, gewissenhaften Thätigkeit am

Dresdner Theater nicht blos mit vielem Vergnügen, sondern sogar mit einer gewissen Verehrung, und ich habe oft im Stillen gewünscht, daß jüngere Schauspieler nur einen Theil von der treuen und anspruchslosen Hingebung Burmeister's an seinen Beruf haben möchten.

Ich könnte noch mehr Beispiele anführen, wo, trotz des Mangels an großem Talent, die Forderungen des Publicums mindestens zur Genüge erfüllt wurden, weil der minderbegabte Schauspieler oft diesen Mangel durch sorgfältigen Fleiß und kluge Beobachtung der Grenzen, die ihm von der Natur gezogen waren, zu ersetzen wußte. Unter Anderen habe ich in den Jahren meiner frühesten Erinnerungen den Schauspieler Kanow, dem viele Eigenschaften für einen ausgezeichneten Künstler abgingen, der namentlich, wenn er in das Leidenschaftliche fiel, einen hohlen, fast heulenden Ton hatte, manche Rolle zur Zufriedenheit ausfüllen sehen. So entsinne ich mich z. B. einer Darstellung des „Clavigo", wo Kanow die Titelrolle, Geyer den Carlos, Julius den Beaumarchais und Mad. Schirmer Marie Beaumarchais gab, und wo durch das Ensemble und abgerundete Spiel ein völlig befriedigender Erfolg erlangt wurde.

Die ebengenannte Mad. Schirmer war unter den Schauspielerinnen der größte Liebling des Publicums, und es war kaum möglich, dem Zauber ihrer Erscheinung zu widerstehen. Ich habe sie zwar nicht mehr in der Blüthe ihrer Jugend gekannt, vielmehr stand sie schon in dem Jahre 1819, wo ich zuerst mit dem Dresdner Theater genauer bekannt wurde, in dem Alter einer gereiften Frau. Demungeachtet erinnere ich mich noch lebhaft der glänzenden Schönheit dieser ausgezeichneten Künstlerin auf der Bühne. Ich wüßte nicht, daß ich sie jemals außer der Bühne gesehen hätte, kann also nicht beurtheilen, wie viel an diesem Eindruck das Theater selbst Antheil gehabt haben mag. Jedenfalls war ihre Anmuth in

den Bewegungen, der Glanz ihrer Augen und die überaus reiche, besonders in naiven Rollen tief rührende Stimme von außerordentlicher Wirkung. Auch in den leichteren Rollen des Lustspiels, und selbst wenn sie in das Neckische fielen, konnte man ihr den Beifall nicht versagen. Dabei verstand sie vortrefflich, ihr Aeußeres durch feine und geschmackvolle Toilette in das beste Licht zu setzen. Man sah in ihr stets eine Dame von der vornehmsten Welt, und kam oft in den Fall, die Künstlerin über die Darstellung zu vergessen, wenn sie nicht in die einzige Schwäche verfiel, die man ihr nachreden konnte, und diese bestand darin, daß sie zuweilen die Declamation zum Zweck machte und dann, mindestens für einzelne Momente, in einen schleppenden Kanzelton verfiel. Deswegen waren ihr auch mehrere Rollen aus den Tragödien Schiller's minder günstig, als solche, wo sie nicht durch rhetorische Auslassungen zu diesem Tone verführt wurde, sondern sich mehr dem natürlich ausströmenden Gemüthe überlassen konnte. So war sie im „Käthchen von Heilbronn", in „Emilia Galotti", dann in der Baronin Holmbach („Stille Wasser sind tief"), Louise in „Kabale und Liebe", in „Minna von Barnhelm", in der Rolle der Majorin in „Die unglückliche Ehe aus Delicatesse" und vielen andern im höchsten Grade ausgezeichnet. Und ich begreife, daß sie in der Rolle der Julia in „Romeo und Julia" — die ich leider nicht von ihr gesehen habe — den Beifall erndtete, von dem uns Tieck in seinen dramaturgischen Blättern berichtet, wogegen sich dieser mit ihrer Darstellung der Maria Stuart und der Thecla im „Wallenstein" weniger vertragen konnte. Indessen war das Dresdner Publicum, und namentlich der Theil desselben, der sie noch als Fräulein Christ gekannt und bewundert hatte, so sehr daran gewöhnt, Alles an ihr lobenswerth zu finden, daß es ein undankbares Geschäft war, auf die einzige Schwäche dieser ausgezeichneten Künstlerin aufmerksam zu machen, weshalb sie

denn auch länger im Besitz der jugendlichsten Rollen blieb, als es sich mit ihren Jahren vertrug.

Wer in der Zeit, von der hier die Rede ist, das Theater in Dresden kannte, wird ohne Zweifel Mad. Hartwig im Gedächtniß behalten haben. Noch früher als Mad. Schirmer war sie wegen ihrer Gewandtheit und ihrer, mit der größten Lebhaftigkeit verbundenen, künstlerischen Ausbildung der Liebling des Publicums gewesen. Von ihrer Jungfrau von Orleans, von ihrer Darstellung des Pagen in Kotzebue's „Pagenstreichen" und vielen anderen Rollen sprachen ältere Männer noch mit Entzücken. Ich habe sie nur als alte Frau in den Rollen der Mütter und lebhafter Alten gekannt, doch kann ich begreifen, wie die überaus gewandte Frau, trotz ihrer kleinen Figur, in jungen Jahren geglänzt haben mag. Das Feuer ihrer Darstellungen, selbst bei alten Rollen, verleitete sie niemals zu einer Bewegung oder Haltung, die ihrer Rolle nicht angemessen gewesen wäre. Dabei hatte sie, trotz ihres Alters, noch ein so lebhaft glänzendes Auge, daß man sich vorstellen konnte, welchen Reiz sie in der Jugend mochte besessen haben. Ihr Spiel war stets von der Art, daß sie in den Rollen der Mütter eine gewisse Ehrfurcht vor ihrer Stellung einflößte, und selbst dann, wenn sie komische Alte vorstellte, niemals in das Caricaturartige und Fratzenhafte fiel.

Es würde unbillig sein, unter den ausgezeichneten Schauspielerinnen derjenigen Periode, in welcher Tieck mit dem Dresdner Theater in Verbindung trat, der Frau des Hofschauspielers Werdy nicht besonders zu gedenken, wiewohl ihre vorzüglichsten Leistungen vor der Zeit liegen, wo ich durch meinen bleibenden Aufenthalt in Dresden Gelegenheit hatte, das dortige Theater genauer zu beobachten. Ich finde sie in den Jahren bis 1825 wiederholt verzeichnet als Gertrude im „Hamlet", Iphigenia in Goethe's Schauspiel gleichen Namens,

Adelheid in „Götz von Berlichingen", Lady Milford in „Kabale und Liebe", Gräfin Orsina in „Emilia Galotti", Phädra in der Tragödie gleichen Namens, als Goneril in „König Lear" und anderen Rollen, die eine jugendlichere Erscheinung voraussetzen, als ich mich entsinne, an Mad. Werdy gekannt zu haben. Dagegen habe ich sie noch beobachten können in der Rolle der Kurfürstin in „Prinz von Homburg", als Donna Isabella in „Die Braut von Messina", Isabeau in „Die Jungfrau von Orleans", Antonia in „Belisar" von Schenck, Claudia in „Emilia Galotti", ferner in vielen Rollen des Lustspiels, wie als Oberförsterin in „Die Jäger", Margaretha in „Irrthum in allen Ecken", und endlich in den beiden alten Rollen: Martha in „Faust" und Amme in „Romeo und Julia". Sie war von Stuttgart gebürtig und hatte, eine geborene Porth, in erster Ehe den Schauspieler Vohs, der unter Goethe's und Schiller's Leitung in Weimar die Rollen jugendlicher Liebhaber spielte, zum Manne. In ihrer Art zu sprechen erfüllte sie jeden Anspruch auf Ausdruck, Mannichfaltigkeit des Tones und Klarheit ohne die mindeste Spur von Manier. Neben der natürlichen Würde ihrer Haltung, wodurch sie sich besonders als Elisabeth in „Maria Stuart" auszeichnete, besaß sie viele künstlerische Eigenschaften, zu denen auch die bedeutende Befähigung gehörte, in weicheren Rollen zum Gemüth zu sprechen, sowie sie überhaupt alle ihre Erfolge dem natürlichsten Spiele verdankte, und ich mich keines Falles erinnere, wo sie, selbst in leidenschaftlicher Erregung oder in komischen Stellen übertrieben, oder die Zuflucht zu erkünstelten Mitteln genommen hätte.

Endlich kann ich die leider nur vorübergehende Erscheinung der Frl. Julie Zucker, die sich dann mit einem Virtuosen der königl. Capelle, Namens Haase, verheirathete und bald darauf starb, nicht unerwähnt lassen. Sie gewann alle Herzen in naiven Soubrettenrollen durch ihre anmuthig heitere

Natürlichkeit. Sie war die lieblichste Florette in „Donna Diana“. Auch in der Oper füllte sie ihre Stelle aus und spielte bei den ersten Aufführungen von Weber's „Freischütz“ (26. 1. 1822) die Rolle des Aennchen, sowie im „Don Juan“ die der Zerlina mit dem lebhaftesten Beifall.

Bis hierher habe ich diesen Bericht ausdehnen zu sollen geglaubt, weil es mir darum zu thun war, ein Bild des Dresdner Theaters bis zu dem Zeitpunkt (1819) zu geben, wo Tieck nach Dresden kam. Es versteht sich, daß viele Mitglieder der Bühne ungenannt bleiben mußten, theils deshalb, weil sie schon als Veteranen in den Hintergrund traten, wie Christ und Bösenberg, theils deshalb, weil sie in den Nebenrollen, die ihnen zufielen, weniger von Bedeutung waren, wie Schirmer, Drewitz und Frau, Wilhelmi, Frl. Christ u. A. Nur der Vater Geiling hätte noch genannt werden sollen, wenn nicht auch seine Thätigkeit in trocken-komischen Rollen wegen seines vorgeschrittenen Alters immer seltener geworden wäre. Jüngere Künstler, welche in der Zeit zwischen 1818 bis 1825 neu eintraten, wie Pauli, Carl Devrient, Heine und Andere, werden im Verlauf des ferneren Berichtes Erwähnung finden.

Als Tieck im J. 1819 nach Dresden übersiedelte, war nichts weniger seine Absicht, als mit dem dortigen Hoftheater in Verbindung zu treten. Dagegen konnte es nicht fehlen, daß, wie schon im Eingang erwähnt wurde, sich bald ein Kreis von Freunden der Literatur und Poesie um ihn versammelte. Ich zweifle, daß dazu von Anfang herein die ersten Stimmführer der Dresdner Welt in Bezug auf literarischen Geschmack gehörten. Zu diesen waren damals vorzugsweise zu rechnen Friedrich Kind, der Verfasser mehrerer poetischen Erzählungen, Lieder und Dramen, ferner der Hofrath Böttiger, Studien-Director bei dem Cadettenhause und Ober-Inspector des Antiken-Cabinets, sowie des sogenannten Mengs'schen Museums

(eine Sammlung von Gipsabgüſſen) und endlich Winkler genannt Theodor Hell, Redacteur der damals ſehr beliebten und vielgeleſenen Abendzeitung, der nächſt einigen anderen Poſten den eines Secretärs bei der General-Direction bekleidete. Ueber Fr. Kind weiß ich nichts zu ſagen, da ich ihn perſönlich nicht gekannt habe und die wenigen ſeiner Schöpfungen, die mir zu Geſicht gekommen ſind, keine beſondere Anziehungskraft auf mich geübt haben. Von Böttiger und Winkler kann ich dagegen nach eigener Anſchauung ſprechen. Jener war ſchon zu Ende des vorigen oder zu Anfang dieſes Jahrhunderts aus Weimar, wo er Gymnaſial-Director war, nach Dresden gekommen und bei dem damaligen Pagenhauſe als Studien-Director angeſtellt worden. Er brachte den verdienten Ruf eines gründlich gebildeten Philologen mit. Auch muß er als Lehrer von ausgezeichnetem Werth geweſen ſein, mindeſtens erinnere ich mich, daß ältere Männer, die ſeinen Unterricht genoſſen hatten, denſelben nicht allein zu rühmen wußten, ſondern auch für die Gegenſtände ſeiner Belehrung eine große Anhänglichkeit bewahrten. Er würde unter dieſen Umſtänden ſich ein weit rühmlicheres Andenken geſichert haben, wenn er ſich nicht hätte verleiten laſſen, die Bahn eines Kunſtkenners und Kunſtkritikers zu betreten. Er war zwar reich an archäologiſchen Kenntniſſen, namentlich waren ihm die römiſchen Alterthümer genau bekannt, ſoweit ſie durch philologiſche Studien ergründet werden können. Dieſe ausgedehnten Kenntniſſe legte er auch in gelehrten Vorleſungen über römiſche Sitten und Zuſtände an den Tag. Seine „Sabina oder die Römerin am Putztiſche" wurde als ein Buch voll tiefer Gelehrſamkeit gerühmt und kann wohl heute noch zur Belehrung über einen gewiſſen Kreis römiſcher Sitten und Gewohnheiten dienen. Dagegen hatte ihm die Natur die wahre Empfindung des Schönen verſagt. Beim Leſen der kleinen, aber durch tiefe Einſicht ausgezeichneten, Abhandlung Winkelmann's über dieſen

Gegenstand habe ich an der Stelle, wo davon die Rede ist, daß die natürliche Empfindung des Schönen durch keinen Fleiß und selbst nicht durch die erschöpfendste und tiefsinnigste Gelehrsamkeit zu ersetzen sei, oft an Böttiger denken müssen. Ja wer nicht wüßte, daß diese Stelle mehr als ein halbes Jahrhundert früher geschrieben ist, als Böttiger in diesem Fache umherirrte, könnte glauben, daß er als Vorbild zu dieser Auslassung gedient habe. Wie sehr Böttiger Mangel litt an wahrem Geschmack und Sinn für die Kunst, kann Jeder ersehen aus seinen Erläuterungen zu den Ramberg'schen Illustrationen Schiller'scher Dramen in einem Taschenbuche, das unter dem Titel „Minerva" ungefähr vom J. 1811 oder 12 an mehrere Jahrgänge erlebte. Ebenso trat dieser Mangel zu Tage, wenn er, seiner Schwäche folgend, für einen feinen Kunstkenner gelten zu wollen, die Dresdner Antiken oder die Gipsabgüsse im Mengs'schen Museum an hohe Fremde bei Fackelbeleuchtung erklärte. Bei wiederholten Gelegenheiten bin ich Zeuge davon gewesen, daß er alsdann mit einem Schwall von gelehrten Redensarten vieles Aeußerliche und Nebensächliche beschrieb und der tiefsinnig künstlerischen Bedeutung des betreffenden Kunstwerkes kaum eine Andeutung widmete. Dazu kam, daß er, wie alle unberufenen Kritiker, für wirkliche oder eingebildete Mängel im Detail ein schärferes Auge besaß, als für die Schönheit des Ganzen, und in Folge dieser Schwäche die Gewohnheit angenommen hatte, die meisten seiner kritischen Auslassungen mit schwülstigen Lobeserhebungen zu beginnen, an diese aber so scharfe und oft übelwollende Bemängelungen anzureihen, daß man oft nicht wußte, ob er den Gegenstand seiner Kritik völlig verwerfe oder anerkenne. Ueberdem gab man ihm von vielen Seiten eine große Unzuverlässigkeit der Gesinnung Schuld und man wollte wissen, daß er Erscheinungen im Gebiete der Literatur und Kunst gegenüber den Verfassern mit eben so überschwenglichen Lobes-

erhebungen gepriesen, als gegen Andere mit unbilligem und zuweilen hämischem Tadel überhäuft habe. Dem ungeachtet hatte sein Urtheil bei einem nicht geringen Theile der Dresdner Welt ein nicht unbedeutendes Gewicht, und das durfte kaum Wunder nehmen, da er in vielen angesehenen Häusern verkehrte, die Gemüther durch ein überaus einschmeichelndes Wesen zu gewinnen wußte, und, wie schon erwähnt worden, durch seinen großen Reichthum an Kenntnissen zu blenden verstand. In seinem Urtheil über dramatische Kunst, wovon er bis gegen 1819 und 1820 in der Abendzeitung zuweilen Proben gegeben hat, war er, wie aus dem Vorhergehenden sich von selbst ergiebt, nicht zuverlässiger, als in anderer Beziehung. Sein Maßstab war mehr die zu Künsteleien in Nebendingen vorzugsweise neigende Iffland'sche Schule, als der von Schröder mit unermüdlicher Anstrengung und Begeisterung durchgeführte Grundsatz, durch die Kraft der Natur unmittelbar auf das Gemüth zu wirken. Und dabei erhob sich die Einsicht Böttiger's schwerlich zum Verständniß der Vorzüge der Iffland'schen Schule in gründlich ausgebildeter Virtuosität, so daß die Mängel und Schwächen derselben eine größere Gunst bei ihm fanden, als die großen Eigenschaften. Da nun aber Tieck gerade von dem entgegengesetzten Standpunkte ausging und, mit voller Anerkennung der Iffland'schen Schule, die Schwächen derselben entschieden verwarf, wogegen ihm Schröder als das höchste Muster in der dramatischen Kunst galt, so wäre schon von Hause aus durch diesen Umstand ein Widerspruch zwischen diesen beiden Männern bedingt gewesen, wenn nicht noch andere, aus früherer Zeit stammende Gründe der gegenseitigen Mißstimmung vorgelegen hätten. Als Tieck's „Lovell" erschienen war, hatte sich Böttiger zu einer Kritik desselben veranlaßt geglaubt und in derselben den jungen Autor in seiner eigenthümlichen Weise eben so sehr mit Lob ermuthigt, als mit Tadel zurechtgewiesen. Eine schlimme Blöße gab er sich aber

dadurch, daß er diesen Roman mit der größten Sicherheit für eine Uebersetzung aus dem Englischen erklärte und sich sogar anmaßte, an manchen Stellen nachzuweisen, daß der junge Schriftsteller sein Original nicht verstanden habe. Ob dieser Vorgang vorzugsweise dazu beigetragen hat, bei Tieck eine Mißstimmung gegen Böttiger zu erwecken, will ich dahingestellt sein lassen. Gewiß aber hatte er ihm keine hohe Achtung für den Kritiker eingeflößt. Später fühlte sich Tieck in seiner Begeisterung für die Schröder'sche Kunst dadurch bitter verletzt, daß sich eine laute Stimme für die Erhebung der Iffland'schen Virtuosität über Schröder's einfache Natürlichkeit geltend machen wollte. In Weimar war damals Böttiger der eifrigste Vertreter dieser Stimme, worüber er sich in einer besonderen Schrift ausließ. Dadurch wurde die bekannte humoristisch-satyrische Stelle in Tieck's „Gestiefeltem Kater" veranlaßt, in welcher Böttiger's unbezwingliche Leidenschaft zum Loben lächerlich gemacht wird. Ungeachtet dieser Gründe zu gegenseitiger Abneigung sollen sich, wie ich vernommen habe, in den ersten Jahren von Tieck's Aufenthalt in Dresden Böttiger und Tieck in geselligen Kreisen freundlich begegnet sein. Später aber konnten, wie die Folge lehren wird, Reibungen und selbst bittere Berührungen und Stimmungen zwischen diesen beiden Männern von so verschiedener Richtung und Gesinnung nicht ausbleiben.

Winkler, genannt Theodor Hell, war eine von der eben beschriebenen völlig verschiedene Persönlichkeit. Ohne gelehrt zu sein, besaß er doch einen großen Schatz von Kenntnissen. Er war im Besitz der französischen, italienischen, englischen und spanischen Sprache. Auch das Portugiesische hatte er sich zu eigen gemacht. Die Uebersetzung, welche er in Verbindung mit einem fein gebildeten Dresdner Advocaten, Namens Kuhn, von der Lusiade des Camoens geliefert hat, soll nach dem Urtheil von Kennern des Originals überaus lobenswerth sein.

Mit diesen Fähigkeiten vereinigte er eine ungemeine Thätigkeit und Geschäftsgewandtheit. In Folge dessen war er im Besitz mehrerer Stellen. Als Cassirer diente er bei der, damals einen eigenen Zweig der Verwaltung bildenden, Fleischsteuereinnahme. Er war nach Bassi's Abgang Regisseur bei der italienischen Oper und Secretär bei der General-Direction des Theaters, sowie bei der Akademie der bildenden Künste. Als der Kunstverein zu Dresden im Jahre 1828 gegründet wurde, übernahm er auch bei diesem die Verwaltung der Casse. Außerdem war er bei der Arnold'schen Buchhandlung, wenn nicht als Compagnon, so doch als berathender Freund betheiligt und endlich Besitzer und Redacteur der Abendzeitung. Wiewohl man ihm darnach ein ausgebildetes Urtheil im Gebiete der Kunst und Literatur hätte zutrauen sollen, fehlte es ihm dennoch an der erforderlichen Gediegenheit. In der Regel hatte vielmehr die Beantwortung der Frage, was praktisch sei und Nutzen bringen könne, einen allzuhohen Werth für ihn und von der Beobachtung wahrhaft ästhetischer Grundsätze war weniger die Rede, sowie ich denn überhaupt an seiner Einsicht in das Tiefsinnige von Poesie und Kunst zweifeln muß. Bei einer ungemeinen Gewandtheit und Beweglichkeit war er in der Wahl der Mittel zur Erreichung seiner Zwecke nicht ängstlich, und es könnten daher aus seiner Laufbahn manche Beispiele angeführt werden, wo sein Charakter und seine Gesinnung in einem mehr als zweideutigen Lichte erschien. Bei dem Allem wußte er sich allseitig beliebt zu machen und sich einen ausgedehnten Kreis von Freunden, Gönnern und Beschützern zu sichern. Ob dazu seine Thätigkeit in der Freimaurerloge, in welcher er später Meister vom Stuhl wurde, wesentlich beigetragen hat, weiß ich nicht zu sagen. Gewiß aber war es Vielen, denen die Zweideutigkeit seines Rufes nicht unbekannt war, auffällig, daß er sich trotz mancher vorwurfsvollen Ungehörigkeiten in seiner amtlichen Stellung bis

an sein Ende in dem Vertrauen des langjährigen General-Directors des Dresdner Hoftheaters, des im J. 1863 verstorbenen Geh.-R. von Lüttichau erhielt, und dieser sogar später seine Beförderung zum Unter-Director befürwortete. Daß ein Mann von diesem Wesen, der begreiflicher Weise im Besitz der Mittel war, um sich trotz der Oberflächlichkeit seines Kunsturtheils in den Ruf eines geschickten Dramaturgen zu setzen, von vorn herein die Mitwirkung Tieck's in diesem Fache nicht mit Freuden begrüßen konnte, darf nicht überraschen. Dennoch scheint das gegenseitige Verhältniß dieser beiden grundverschiedenen Männer im Beginn nicht feindlich gewesen zu sein. Denn Winkler nahm in den Jahren 1821 und 1822 die Aufsätze Tieck's über das Dresdner Theater in seine Abendzeitung zuvorkommend auf. Ueberhaupt scheint in der ersten Zeit, wo Tieck's Verhältniß zu dem Dresdner Theater mehr den Charakter einer vertraulichen Berathung gegenüber der General-Direction hatte, weniger Grund zu Mißstimmungen zwischen ihm und dem Secretär der Direction vorhanden gewesen zu sein, als in späteren Zeiten.

Man soll übrigens nicht glauben, daß Schwierigkeiten und Hemmungen, welche Tieck's Wirksamkeit beim Theater im Wege standen und einem größeren Gedeihen derselben hinderlich waren, nur in einem systematisch bedachten Widerstand Einzelner ihren Grund fanden. Um die Aufgabe, einem Institute, das in Folge einer langjähriger Tradition auf dem Wege einer anspruchslosen Mittelmäßigkeit geleitet worden und gewandelt war, eine neue Richtung anzuweisen, in ihrer vollen Schwere zu verstehn, muß man vielmehr das Ganze in's Auge fassen. Während bis gegen Ende 1820 der damalige General-Director Graf Vitzthum mit der neuen Schöpfung einer deutschen Oper, gegenüber der altberechtigten italienischen Oper, manche Kämpfe zu bestehn hatte, war dem im Monat September 1820 nach ihm eintretenden General-Director eine nicht

minder schwierige Aufgabe in dem Beginn der Reform des deutschen Schauspiels vorbehalten. Herr von Könneritz, der später in die diplomatische Carriere überging, und als Oberkammerherr und Obersthofmeister der Königin Marie vor wenigen Jahren verstarb, hatte seine Laufbahn nicht in Dresden, sondern in Weimar begonnen. Wiewohl er wider seinen Wunsch die Hofstelle eines General-Directors des Hoftheaters und der musikalischen Capelle, und gewissermaßen nur als Uebergangsposten übernommen hatte, kann man begreifen, daß er als feingebildeter junger Mann (er war noch nicht dreißig Jahre alt) und unter anderen Eindrücken aufgewachsen, an manchen Stellen des Instituts das dringende Bedürfniß der Aenderung und der neuen Belebung erkannte, wo Vielen der Einheimischen in der süßen Gewohnheit des Herkommens kaum ein Mangel bemerklich war. Es war daher nicht zu verwundern, daß neben vielen Mitgliedern des Publicums, welche die Nothwendigkeit des Fortschritts erkennend, denselben ihren Beifall schenkten, manche Andere das Neue nur mit bedenklichem Kopfschütteln oder selbst Mißfallen betrachteten. Durch seine Veranlassung entstanden die Aufsätze, welche unter dem Titel: „Tieck's dramaturgische Blätter" in den letzten Theilen seiner kritischen Schriften gesammelt sind. Auch bediente er sich vielfach des Rathes von Tieck, theils bei der Herstellung des Repertoirs, theils bei der Inscenirung neuer Stücke und dem Engagement neuer Mitglieder, wobei er den mißtrauisch warnenden Stimmen, selbst hochgestellter Personen, mit großer Feinheit zu begegnen wußte. Es fanden sich daher unter den einsichtsvolleren Schauspielern bald Manche, die Tieck's künstlerischem Rathe ein williges Ohr liehen. Zu diesen gehörte unter Anderen Julius, der, wie aus mehreren Stellen in den dramaturgischen Blättern hervorgeht, durch seinen großen Fleiß und durch seinen einsichtsvollen Eifer bei der Inscenirung mehrerer neuen Stücke wesentliche Dienste

leistete. Auch gewann die Dresdner Bühne in dieser Zeit einige jüngere Künstler, auf deren Engagement Tieck, mindestens zum Theil, einen Einfluß übte. Wenn ich ihn richtig verstanden habe, so ist besonders Pauli auf seinen Rath dem Dresdner Hoftheater gewonnen worden. Was sorgfältige Ausbildung, genaue Kenntniß der Mittel für scenischen Anstand und Fleiß im Studium der Rollen anlangt, so wird Pauli nicht leicht von einem seiner Kunstgenossen übertroffen worden sein; daher war er geübt in Betonung und Ausdruck, sowie in der Mimik und der Pantomime. Es wird ihm, soweit ich ihn habe beobachten können, kaum jemals widerfahren sein, daß er sich linkisch oder ungeschickt benommen hätte. Unter solchen Umständen konnte er, ohne zu den genialen Künstlern gerechnet zu werden, in den Rollen, bei denen es sich um äußeren Anstand handelte, Vorzügliches leisten. Sein Burleigh in „Maria Stuart" und sein Illo in „Wallenstein" waren im höchsten Grade lobenswerth. Mit besonderer Vorliebe gab er die Rollen der Intrigants und sogenannten Bösewichter, wie Wurm in „Kabale und Liebe", den Marquis Poser im „Spieler" von Iffland und später den Mephistopheles im „Faust" von Goethe. Auch in komisch-witzigen Rollen konnte er ausgezeichnet sein, wie im Falstaff und im Narren in „König Lear". Dabei war ihm der Mangel eines klangvollen Organs nicht hinderlich, zumal da er in seiner besten Zeit dasselbe mit großer Gewandtheit beherrschte und daher, selbst in leidenschaftlichen Stellen, dasselbe nicht überspannte. Nur hatte er bei Rollen, die, nach der immer mehr zunehmenden Mode der Effecthascherei, im Bizarren und Gräßlichen sich auszeichneten, eine vorherrschende Neigung zu unschönen Uebertreibungen. So wurde unter Anderen in den dreißiger Jahren ein Stück gern gesehen, das unter dem Titel „Der Erbvertrag", nach einer Erzählung von Hoffmann, von Vogel gearbeitet war. Es bestand in zwei, mehrere Jahre auseinander-

liegenden Handlungen, in deren ersten der Castellan Daniel, dessen Rolle Pauli gab, zur Ermordung seines Herrn beigetragen hatte, und in deren zweiten dieser Castellan unter der abschreckendsten Gestalt vom Gewissen gepeinigt dargestellt wurde. Hierbei hielt es Pauli für angemessen, in den letzten Scenen die gräßlichste Maske eines Greises anzunehmen, und unter Anderem, um das abschreckende Bild recht naturgetreu darzustellen, sich die Zähne mit Pech zu bekleben. Leider üben diese Uebertreibungen auf einen großen Theil der Zuschauer oft die meiste Wirkung aus, und selbst ausgezeichnete Künstler werden daher durch einen leicht verdienten Beifall in diese Verirrungen oft noch mehr hineingetrieben. Ja es geschieht wohl auch, daß dramatische Schriftsteller durch Aufstellung der bizarresten Figuren den Schauspielern Gelegenheit geben, solche Schwächen zu pflegen, und entzückt sind, wenn ihre Schöpfungen über die Grenzen des Natürlichen in die Caricatur und Fratze verzerrt werden.

Ob Tieck auf das Engagement von Carl Devrient einen unmittelbaren Einfluß geübt hat, ist mir zwar nicht bewußt, wiewohl es in die Zeit zwischen 1820 und 1824 fällt. Meines Erachtens hat die Natur selten einen Mann mit den glücklichsten Gaben für die Bühne reichlicher ausgestattet, als Carl Devrient. Eine schöne, männliche Gestalt mit den edelsten Gesichtszügen, eine Stimme voll Klang und reich an den mannichfaltigsten Tönen, dabei eine große Wärme der Imagination und eine natürlich edle Erscheinung in gemessenen Bewegungen. Bei seinem ersten Auftreten zeigte sich die Scheu vor dem Neuen und Ungewohnten, die, wie schon oben gedacht worden, im Dresdner Publicum nicht von geringem Belang war, nicht günstig, und es dauerte einige Zeit, ehe er, vorzugsweise unter Tieck's Rath und Beistand, den Beifall gewann, der ihm zu der Zeit, wo ich mit dem Theater genauer bekannt wurde, in reichem Maße zufloß. War es nun dieser

Beifall, oder auch der Einfluß der damaligen Modeliteraten, der ihn verführte, in seiner Haltung, seiner Ausdrucksweise, und namentlich in der Pantomime zu wenig die Schranken des Maßes zu beachten? Kurz, er verschmähete es, vielleicht auch aus mißverstandener Genialität, seine ungewöhnlichen Fähigkeiten zu der künstlerischen Virtuosität auszubilden, deren sie werth gewesen wären. Dem ungeachtet erinnere ich mich vieler Rollen, wo die üblen Angewohnheiten allzuheftiger Bewegungen, schroffer und unmotivirter Abwechselung in der Fülle der mannichfaltigen Register seines Organs, und die Neigung, bei seinem Spiele die Mitspieler ganz außer Acht zu lassen, weniger hervortraten und ihm der verdienteste Beifall nicht fehlen konnte. Ueberhaupt war es eine besondere Gunst für ihn, daß er in Dresden den Rath Tieck's mindestens theilweise benutzen konnte. Denn, wiewohl er, gleich vielen Anderen, von der falschen Künstlereitelkeit allzu befangen war, um nicht gegen diesen in wiederholten Fällen empfindlich zu werden, und sich für eine Weile trotzig abzuwenden, so führte ihn dennoch sein gutes Naturell immer wieder zu Tieck zurück. Als er aber in den dreißiger Jahren Dresden verließ und in Hannover seine Laufbahn fortsetzte, fiel er seinen beklagenswerthen Schwächen dergestalt anheim, daß er bei dem Wiederauftreten auf der Dresdner Bühne in mehreren Gastrollen selbst von denjenigen den bittersten Tadel erfuhr, die früher für seine Mängel blind und seine rückhaltlosesten Verehrer gewesen waren.

In der Zeit, von welcher hier die Rede ist, gewann das Dresdner Theater auch einen jungen Künstler, der heute noch in Dresden lebt, und, wiewohl er nur ein bescheidenes Maß von Rollen beanspruchte, dasselbe bis zu seinem Abgang mit großem Geschick und gewissenhafter Treue ausgefüllt hat. Herr Heine war in Folge seiner feinen Erziehung besonders dazu geeignet, im Fache geckenhafter Cavaliere und Hofleute Bei-

fall zu gewinnen, wobei ihm seine Fertigkeit im Französischen — das er mit der Muttermilch eingesogen hatte — wesentlich zu Statten kam. So war er u. A. in der Rolle Ricaut de la Marlinière in „Minna von Barnhelm" vortrefflich. Er gab sich auch zu fein komischen Rollen her und wußte in denselben stets das rechte Maß mit feinem Tacte zu halten. Auch leistete er der Direction durch sein Talent im Zeichnen wesentliche Dienste, indem er sich auf diesem Wege der Anordnung der Costüme mit Geschmack und Einsicht unterzog.

Es versteht sich von selbst, daß Tieck's Bestreben dahin vorzugsweise gerichtet sein mußte, die bisher allzueng gezogenen Grenzen des Repertoirs weiter auszudehnen. So kannte z. B. das allgemeine Dresdner Publicum von den auf vielen anderen Theatern eingebürgerten Stücken Shakspere's bis zum Beginn des Jahres 1821 — wo im Grunde Tieck's Einfluß erst bemerkbar werden konnte — kaum mehr als „Hamlet", der am 28. Februar 1820 gegeben worden war. Die Schiller'sche Bearbeitung Macbeth's war am 21. August 1819 aufgeführt worden, wobei Hellwig die Titelrolle und Mad. Schröder, als Gast, die Rolle der Lady spielte. Daß es unter den Umgebungen und Freunden Tieck's Manchen gab, der gerade in dieser Richtung die besten Hoffnungen auf ihn setzte, darf nicht bezweifelt werden. Eben so gewiß ist, daß ein großer Theil des Dresdner Publicums den Resultaten seines Einflusses in dieser Beziehung mit Mißtrauen entgegensah. Denn während Tieck der Ruf des größten Verehrers und, nächst Schlegel, des ersten Kritikers von Shakspere vorausgegangen war, mußten jene Hoffnungen nahe liegen. Da aber unter einem großen Theil des Dresdner Publicums, wie ich schon oben angedeutet habe, über Shakspere noch dieselben Meinungen maßgebend waren, welche ihm während der Herrschaft des französischen Geschmacks, trotz seiner Genialität, für einen halben Wilden erklärten, lag dieses Mißtrauen um so weniger

fern, als besonders in den höchsten Kreisen nicht Wenige von diesen alten Meinungen befangen waren. „Der Kaufmann von Venedig“ — am 1. Februar 1821 zum ersten Male aufgeführt — war, soweit meine Quellen reichen, der erste Schritt nach dieser Richtung hin. Alle die von mir genannten ausgezeichneteren Schauspieler, wie Hellwig, Julius, Werdy, Pauli, Mad. Schirmer &c. finde ich dabei betheiligt, und da das Stück, wiewohl nach langen Zwischenräumen, mehrfach wiederholt wurde, scheint es die Gunst des Publicums einigermaßen gehabt zu haben. Erst weit später — 25. Nov. 1823 — wurde „Romeo und Julia“ aufgeführt. Hierüber haben wir eine Relation in Tieck's dramaturgischen Blättern (Kr. Schr. III. 171), auf die ich mich beziehen muß, weil ich nicht Zeuge dieser Aufführung gewesen bin. Eine Wiederholung bis 1825 ist mir nicht bekannt. Endlich wurde am 25. März 1824 „König Lear“ gegeben, worüber ebenfalls in den dramaturgischen Blättern berichtet wird (Kr. Schr. III. 226). Man sieht also, daß das Publicum nicht, wie von manchem Aengstlichen gefürchtet worden war, mit Shakspere'schen Stücken überstürzt wurde, und doch war Tieck, als im J. 1824 Herr von Könneritz abtrat, und Herr von Lüttichau an seiner Stelle ernannt wurde, bei welcher Gelegenheit seine Anstellung als Dramaturg erfolgte, noch immer der Gegenstand des fast allgemeinen Mißtrauens in Bezug auf seine Herrschaft über das Repertoir. Man glaubte unter Anderem zum Tadel berechtigt zu sein wegen der von Tieck veranlaßten Aufführung des „Prinzen Friedrich von Homburg“ von Heinr. v. Kleist — 6. Dec. 1821 — und ich erinnere mich, trotz meiner nur periodischen Anwesenheit in Dresden, daß von den entgegenstehenden Seiten lebhaft darüber gestritten wurde, ob die Schwäche des Prinzen, der in dem Grauen vor der Todesstrafe Alles, ja sogar seine Geliebte, aufzugeben bereit ist, nicht einen allzu abstoßenden Eindruck mache, um auf der

Bühne dargestellt zu werden, wogegen man von der anderen Seite nicht allein die naturgemäße Wahrheit der Dichtung, sondern auch das Hochpoetische in dem, nach diesem schwachen Augenblicke der Verzweiflung, wiedergewonnenen Todesmuthe des Prinzen vertheidigte. Wer die beiden Aufsätze Tieck's über die bevorstehende Aufführung des „Prinzen Friedrich von Homburg" und über die Aufführung selbst in den dramaturgischen Blättern (Kr. Schr. III. 5 u. 11) liest, wird durchfühlen, daß Tieck selbst sich nicht über die Schwierigkeit täuschte, dem Publicum dieses Stück annehmbar zu machen. Wie weit das Mißtrauen gegen Tieck in der gedachten Beziehung selbst bei Solchen verbreitet war, die sich durch eigenes Urtheil und eigenen Augenschein von der Lage der Sache nicht überzeugen konnten oder mochten, geht aus folgender Aeußerung des damaligen Cabinets-Ministers Grafen von Einsiedel hervor. Es war damals Sitte, daß Jeder, der am königl. Hofwesen angestellt wurde, sich dem Cabinets-Minister persönlich vorstellte. Als nun Tieck dieser Verbindlichkeit nachkam, ermahnte ihn dieser, in seiner neuen Stellung sich der Tyrannisirung des Publicums durch einen zu einseitigen Geschmack zu enthalten. Die Veranlassung zu dieser Warnung konnte begreiflicher Weise nur aus Berichten Solcher herrühren, die von dem Vorurtheil gegen Tieck's Richtung befangen waren. Denn Jedermann wußte, daß der Graf Einsiedel nicht allein das Theater niemals besuchte, sondern auch, im Drange seiner schweren und ausgedehnten Amts- und Berufsgeschäfte, weder Muße noch Neigung hatte, von Gegenständen der schönen Literatur Kenntniß zu nehmen.

Wie nun Hofrath Winkler, mit Recht oder Unrecht, durch die Anstellung eines eigenen Dramaturgen bei dem Hoftheater deshalb betroffen sein konnte, weil er sich zutrauen mochte, diesem Berufe mit nicht geringerer Befähigung vorstehen zu können, so kam dazu noch ein Umstand, bei dem

sein persönliches Interesse betheiligt war. Er machte aus der möglichst beschleunigten Uebersetzung aller in Frankreich auftauchenden Neuigkeiten im Gebiete des Dramatischen ein speculatives Geschäft und hatte — wie dies später erst zu Tage kam — mit Hülfe seiner ausgebreiteten Bekanntschaft dazu selbst höchst untergeordnete Kräfte geworben, welche ihn für geringe Bezahlung der Mühe des ersten Conceptes überhoben. Abgesehen von der geringen Kritik in Bezug auf den Gehalt dieser oft nur ephemerischen Erscheinungen, folgte daraus natürlich auch eine sehr ungenügende, oft sogar nachlässige Behandlung der Form. Bei Tieck's feinem Gefühl für Gehalt und Sprache konnte es daher nicht fehlen, daß er gegen die allzugroße Nachsichtigkeit der Direction bei der Annahme solcher Uebersetzungen häufig Widerspruch erhob, und dadurch dem schnellfertigen Uebersetzer den Gewinn verkürzte. In einem Aufsatze, der wahrscheinlich um diese Zeit oder kurz vorher geschrieben wurde (Kr. Schr. IV. 132), führt er die Gründe dieses Widerspruches mit gewohnter Gediegenheit genauer aus.

In einer anderen Beziehung zog sich Tieck gerade in den zwanziger Jahren das Mißfallen eines nicht geringen Theils von dem Publicum zu. Es wird noch Vielen erinnerlich sein, daß damals die Dramen von Houwald mit großem Beifall aufgenommen wurden. Namentlich das bekannte Trauerspiel „Das Bild" war in Dresden mit großem Beifall gegeben und am Schluß der Verfasser gerufen worden. Man muß wissen, daß Herr von Houwald, schon ehe er als dramatischer Schriftsteller auftrat, durch eine überaus ehrenwerthe und höchst aufopfernde amtliche Thätigkeit sich in der Niederlausitz, während der Drangsale der Jahre zwischen 1806 und 1813, einen Namen gemacht hatte. Ich erinnere mich selbst im Jahre 1814 ein Gemälde gesehn zu haben, das den Tod des Codrus vorstellte und, wenn ich nicht irre, von den Ständen der Niederlausitz bei dem Professor Matthäi bestellt worden war, um

ihm als Zeichen der Verehrung und Dankbarkeit für seine patriotische Aufopferung überreicht zu werden. Dazu kam, daß er in Dresden selbst viele Freunde, auch Verwandte hatte. Unter diesen Umständen konnte es um so weniger überraschen, daß man seinen Schöpfungen, denen übrigens Niemand den Stempel des Talents absprechen wird, mit allzuviel Enthusiasmus entgegen kam, als in damaliger Zeit noch die Stimmung nachklang, deren edelste und reinste Töne zwar den Freiheitskrieg von 1813/14 erregt und bis zu seinen schönsten Erfolgen hinausgeführt hatten, die aber doch nicht von dem Vorwurf einer Beimischung überspannter und unklarer Ideologie freigesprochen werden kann. Nun aber war, wie ich mich in langjährigem Umgang davon überzeugt habe, Tieck's wesentliches Streben dahin gerichtet, selbst in den höchsten Regionen der Poesie die reinste Wahrheit und Treue in allen Regungen des Gemüthes zu bewahren, und jeden Ausdruck eines unächten oder aus einer krankhaften Wurzel entsprungenen Gefühls abzuweisen. Er konnte daher seinen Tadel nicht zurückhalten, wo ihm Mißverständnisse oder Verschrobenheiten im Bereiche der Poesie, gleichwie reines Gold, als Gegenstände der Rührung und Bewunderung angeboten wurden. Daß ein solcher Vorwurf den Houwald'schen Dramen, trotz der edlen und reinen Absicht des Verfassers, zur Last fällt, darüber wird die Gegenwart nicht zweifelhaft sein. Ebenso wird es aber auch Jeder, der sich in jene Tage und ihre Stimmung versetzen kann, begreifen, daß sich Tieck mit seinem Widerspruch gegen die Bewunderung der Houwald'schen Dramen bittern Undank verdiente, und daß Aufsätze, wie der über den Leuchtthurm von E. v. H. (Kr. Schr. III. 104), den wir heute mit ungetrübtem Vergnügen und mit Genugthuung über die humoristisch eingekleideten Wahrheiten lesen, in damaliger Zeit Mißgunst und selbst bittern Tadel hervorrufen konnten.

Während ich dies niederschreibe, muß ich daran gedenken,

wie sonderbar sich zuweilen die Meinungen durchkreuzen, und wie so häufig der eine Theil dem anderen daraus den größten Vorwurf macht, worin gerade seine eigenste Schwäche beruht. Wie oft habe ich nicht damals den Vorwurf gegen Tieck aussprechen hören, daß seine Anschauungen verworren und unklar seien, sowie man denn überhaupt den Romantikern, als deren ersten Wortführer man ihn zu betrachten liebte, wesentlich zum Vorwurf machte, daß sie weichlich, unmännlich und unklar, ja selbst unwahr in dem Ausdruck ihrer Gefühle seien und, wie man zu sagen pflegte, sich in einem beständigen Nebeln und Schwebeln bewegten. Ob und wieweit diese Vorwürfe einen großen Theil der sogenannten Romantiker mit Recht oder Unrecht trafen, wird später zu erörtern sein. Hier ist in Bezug auf die Stellung, welche Tieck in Dresden gegenüber dem allgemeinen Publicum hatte, so viel nicht zu verschweigen, daß unter denen, welche sich vorzugsweise seine Verehrer und Freunde nannten, manche durch ihre schriftlichen und mündlichen Aeußerungen zu solchen Vorwürfen Anlaß gaben. Ich erwähne hier zuerst den Grafen Löwen, der unter dem Namen Isidorus orientalis dichterische Versuche von schwülstigem, süßlichem und oft dunklem Inhalt zu Tage förderte. Auch der in der italienischen Literatur gründlich unterrichtete Prof. Förster wird jenen Vorwürfen kaum entgangen sein, da er in seiner Ausdrucksweise sich an ein unnatürliches Wesen gewöhnt hatte, und überdies wegen seiner fast schwärmerischen Verehrung für Jean Paul bekannt war. Ein Graf Kaltreuth, von dem mir zwar literarische Erzeugnisse nicht bekannt sind, und der bis gegen Ende 1826 in Dresden mit allen Männern von literarischer Bildung vielfach verkehrte, kann sich bei seiner Lebhaftigkeit in mündlichen Aeußerungen zuweilen die Blöße einer ungenügenden Läuterung seines Urtheils gegeben haben. Endlich nenne ich noch den damaligen kurhessischen Geschäftsträger Baron von Malsburg, einen Mann von der feinsten Bil-

dung, gründlichen Sprachkenntnissen und einem guten kritischen Urtheil, der aber doch in seiner Aeußerlichkeit den Schein einer übertriebenen Feinfühligkeit annehmen konnte. Er gehörte überdies zu den intimsten Freunden Tieck's, so daß man sich sogar zuflüsterte, daß er mit dessen Tochter Dorothea verlobt sei. Wiewohl nun Tieck Alles, was ich als Schwächen dieser Männer angedeutet habe, im freundschaftlichen Verkehr weder billigte noch schonte, sondern vielmehr mit Milde und Klarheit zu bessern und zu berichtigen suchte, konnte doch der Theil der Dresdner Welt, welcher mit diesen und andern Verehrern von ihm mehr in Berührung kam, als mit ihm selbst, zu dem Irrthum verleitet werden, jenen Tadel für berechtigt zu halten. Wenn man aber mit Unbefangenheit und Ruhe das gegenseitige Verhältniß zwischen den beiden streitenden Parteien erwog, mußte man zu dem Resultat kommen, daß die Unreife des Urtheils, die über ihr Ziel und ihren Gegenstand unklare Schwärmerei, kurz das nebelhafte Wesen, das man Tieck und seinen Anhängern vorwarf, weit mehr der entgegengesetzten Seite zur Last zu legen war. Ich darf offen bekennen, daß ich, der ich selbst nicht ohne Vorurtheil in die Nähe Tieck's trat, nur allmälig und nur auf dem Wege der erschöpfendsten Betrachtung und Erwägung der wichtigsten und eingreifendsten Fragen über Poesie und Literatur zu dieser Erkenntniß gekommen bin. So gehörte es gewissermaßen zu den bittersten Vorwürfen, welche man Tieck machte, daß er Schiller geringschätze. Ich erinnere mich selbst, zu wiederholten Malen vernommen zu haben, daß man gerade diese Anklage an die Spitze des gegen Tieck zu erhebenden Tadels stelle, als verstände es sich von selbst, daß mit der Geringschätzung Schiller's irgend eine anerkennenswerthe Eigenschaft, sei es als Literat, Kritiker oder Dichter, unverträglich sei. Wenn ich mich dagegen darnach genauer umsah, was denn die derartigen Anbeter Schiller's zum wesentlichen Gegen-

stand ihrer Verehrung machten, so mußte ich mich in der Regel davon überzeugen, daß sie in das Verständniß dieses großen Dichters nicht sehr tief eingedrungen waren, sondern vielmehr sich mit der Bewunderung einzelner schöner Stellen in seinen Dramen oder Gedichten begnügten, ohne sich jemals davon Rechenschaft gegeben zu haben, ob denn diese blendenden Erscheinungen nach dem Zusammenhang des Ganzen dahin gehörten, wo ihnen der Dichter ihren Platz angewiesen hatte. Was an Schiller wahrhaft groß ist, seine Herrschaft über den Wohllaut der Sprache, seine dramatische Gewandtheit und die Tiefe der Empfindung an Stellen, die sich durch lyrischen Glanz und rhetorischen Prunk am wenigsten vordrängen, war solchen Verehrern meistentheils fremd, und ich darf ohne Beschämung gestehen, daß ich nur durch die Anleitung Tieck's, sei es in mündlicher Unterhaltung, sei es durch seine Vorlesungen Schiller'scher Stücke, namentlich des „Wallenstein", dahin gelangt bin, die nebelhafte Schwärmerei für Schiller — der übrigens wohl wenige meiner Zeitgenossen entgangen sein mögen — mit einer mir früher unzugänglichen Verehrung zu vertauschen. Wer wollte auch dem Aufsatze Tieck's „Die Piccolomini" und „Wallenstein's Tod" (Kr. Schr. III. 37.) die Klarheit und die Gediegenheit des Urtheils, sowie die hohe Verehrung für den Dichter absprechen, die von größerem Werthe ist, als das Lob vieler wohlmeinender Schwärmer?

Wenn unter diesen erschwerenden Umständen Tieck für die Belebung und Hebung der dramatischen Kunst in Dresden Außerordentliches, ja gewiß mehr geleistet hat, als selbst heutzutage Manche anerkennen wollen und können, so ist ein Theil des Gewinnes dem günstigen Umstande zuzuschreiben, daß an der Spitze der General-Direction ein Mann von feinem Tact und edlem, ruhigem Charakter stand, und daß dieser als stille, und nur von Wenigen als solche gekannte Rathgeberin seine feingebildete und mit Tieck innig befreundete Gemahlin an der

Seite hatte. Herr von Lüttichau war nicht für eine streng wissenschaftliche Laufbahn erzogen, noch lag ihm, seinem ganzen Wesen nach, eine schöngeistige oder poetische Richtung nahe. Er war Forstmann und bekleidete bis zum Jahre 1824 die Stelle eines Oberforstmeisters. Man wunderte sich daher, als er aus dieser Stellung an die Spitze eines Kunst-Institutes trat, und schrieb diese Auszeichnung dem Umstande zu, daß er während der Gefangenschaft des Königs Friedrich August von 1813—15 als Jagdpage zu dessen nächster Umgebung gehört hatte. Man meinte, er habe dadurch die besondere Gunst des Königs erlangt, und da er eben von einer schweren und lebensgefährlichen Krankheit erstanden war, was es zweifelhaft machte, ob er seiner bisherigen Stelle noch ferner vorstehen könne, verdanke er seine Beförderung nur dem Wunsche des Königs, ihn in der Umgebung des Hofes zu erhalten. Wie dem auch sei, so kann ich nach einem vieljährigen Umgang mit ihm und nach seiner ungefähr 38 Jahre dauernden Amtsführung bezeugen, daß er seine schwierige Stellung mit der seltensten und treuesten Gewissenhaftigkeit behauptet hat, und daß ihm, trotz des Mangels einer erschöpfenden wissenschaftlich-ästhetischen Ausbildung, mit Hülfe seiner Ruhe, seines feinen Gefühls für Anstand und seines edlen Benehmens im Umgang mit seinen Untergebenen weit mehr Erfolge gelungen sind, als man erwartete. Ja ich bin sogar oft in den Fall gekommen, mich zu fragen, ob der ihm häufig vorgeworfene Mangel an Begeisterung für die Kunst oder an genügender Einsicht in den künstlerischen Theil seines Berufs ihm nicht zum Vortheil gereicht habe? Mindestens ist es gewiß, daß es ihm im entgegengesetzten Falle nicht gelungen sein würde, den unerschütterlichen Gleichmuth und die gemüthliche Ruhe zu bewahren, womit er den Beschwerden der sich gegenseitig durchkreuzenden und oft einander widersprechenden Wünsche der urtheilslosen Menge aus dem Wege ging, und nach Innen

zu den, häufig in eitler Selbstüberschätzung überspannten, Ansprüchen anmaßender Künstler Widerstand zu leisten verstand. Auch mußte ihn eben der Mangel abhalten, sich mit seinem Urtheil über künstlerische Leistungen vorzudrängen oder in das künstlerische Getriebe der Anstalt persönlich und eigenmächtig einzugreifen. Wem sollte es unbekannt sein, daß es nur wenige Bühnenkünstler giebt, die durch eine ihnen mißliebige Bemerkung oder gar einen Tadel über ihre Leistungen, besonders wenn sie vom Publicum durch unüberlegten Beifall und vorurtheilsvolle Gunstbezeugungen verwöhnt sind, nicht verletzt, ja bis zur leidenschaftlichen Empfindlichkeit getrieben würden? Daß aber Herr von Lüttichau oft und in der Regel das Beste zu wählen und dadurch das Institut auf einem hohen Standpunkt zu erhalten wußte, verdankte er vorzugsweise der beneidenswerthen Befähigung, dem Rathe Solcher, die seiner Einsicht nachhalfen, zugänglich zu sein, ohne sich gegen irgend wen in willenlose Abhängigkeit zu versetzen. Gegen Solche, die mein Urtheil in dieser Hinsicht für bestochen und allzugünstig halten sollten, möchte ich das Zeugniß Derjenigen auffordern, die vom Jahre 1862 an den Gang der dramaturgischen Leistungen des Dresdner Theaters mit einsichtsvoller Aufmerksamkeit verfolgt haben. Fleiß, Gewissenhaftigkeit und Eifer in der Geschäftsführung, auch wissenschaftliche Bildung — Eigenschaften, welche dem nächsten Nachfolger des Herrn von Lüttichau selbst von Uebelwollenden nicht abgesprochen werden konnten — sind nicht genügend, die schwierige Stelle des General-Directors an einem Hoftheater auszufüllen, wenn sich zu ihnen nicht der feine Tact und die Fähigkeit gesellt, die Fäden der obersten Leitung mit Ruhe und Besonnenheit auch dann in der Hand zu behalten, wenn diese Stimmung von den anmaßenden Ansprüchen Einzelner angefochten oder von Andern der Versuch gemacht wird, mit einschmeichelndem Entgegenkommen einen Einfluß darauf zu gewinnen.

Man darf nicht erwarten, daß mit dem Beginn von Tieck's dramaturgischer Leitung die Reihe der Theaterzettel aus dieser Zeit sofort eine überwiegende Anzahl großer und ernster oder sogenannter classischer Stücke aufweisen. Die Mehrzahl derselben ist vielmehr, wie früher, von leichtem Gehalt, und es vergehen noch immer Wochen, ehe ein bedeutendes dramatisches Werk, ja Monate, ehe ein Drama von Schiller, Goethe oder Shakspere aufgeführt wird. Demungeachtet konnte man Tieck's Einfluß in der belebteren und klareren Darstellungsweise bemerken. Er ließ sich nicht die Mühe verdrießen, mit Schauspielern und Schauspielerinnen, die sich ihm mit Vertrauen zuwendeten, die Rollen auch von unbedeutenden Stücken durchzugehen. Sein Hauptaugenmerk war darauf gerichtet, bei angehenden Künstlern und Künstlerinnen auf eine natürliche und dennoch sorgsame Ausbildung der Stimme zu wirken. Was ich schon oben über die Fähigkeit des Sprechens im Allgemeinen bemerkt habe, war ein Gegenstand seiner größten Aufmerksamkeit. Ich habe mich oft mit ihm darüber unterredet, wie hier zwei Klippen vorzugsweise zu vermeiden sind. Während man bestrebt ist, wie Hamlet sagt, eine Rede glatt von der Zunge weg zu sprechen, kommt man leicht in die Gefahr, die Rede zu übereilen und die Ausbildung der einzelnen Laute und Töne zu vernachlässigen, ein Mangel, den ich bei der Mehrheit der jetzigen Schauspieler und Schauspielerinnen fast allgemein bemerke, so daß es den Meisten schwer fällt, in einfacher Rede verständlich zu sein. Daraus entsteht dann leicht die Neigung, die Stimme unnöthig zu erheben, wodurch an der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks ein wesentlicher Verlust gemacht wird. Auf der anderen Seite verführt die Bemühung, auch in der einfachsten Rede jedem Ton oder Laut sein volles Recht zu geben, leicht zu einer schleppenden und eintönigen Redeweise. Diese Schwäche war bei dem Beginn von Tieck's Wirksamkeit am hiesigen

Theater in nicht geringem Maße vorherrschend. Er hatte daher in den ersten Jahren oft damit zu kämpfen und in dieser Hinsicht manchen empfindlichen Widerspruch zu erfahren, weil die erste Künstlerin, die von dem Publicum als die vollendetste Schauspielerin verehrt wurde, nicht selten dieser Schwäche verfiel und durch ihr Beispiel leicht Andere verführte. Meine Unterredungen mit Tieck über diesen, zu den fast selbstverständlichen Anfangsgründen der Schauspielerkunst gehörenden Gegenstand haben mich erst darauf geführt, zu bemerken, daß die Lösung der hier gestellten Aufgabe weit schwerer ist, als es auf den ersten Blick scheint. Man soll nur darauf achten, wie häufig man bei Versuchen von Dilettanten der feinsten Bildung, deren Stimme und Ausdrucksweise im geselligen Verkehr den angenehmsten Eindruck macht, davon überrascht wird, daß sie vollständig unverständlich sind, wenn sie die Bühne betreten. Die natürliche Anlage kann und darf daher in dieser Hinsicht nicht allein entscheidend sein. Vielmehr habe ich bei solchen Künstlerinnen und Künstlern, die in der Kunst der Rede bis zu einer gewissen Virtuosität gelangt waren, wiederholt die Bemerkung gemacht, daß sie dies mindestens eben so sehr ihrem Fleiß und ihrer sorgfältigen Ausbildung, wie ihrer natürlichen Anlage verdankten. Man kommt dadurch unwillkürlich zu der Frage, ob denn in der That die Sprache der Bühne eine andere sein dürfe oder sogar sein solle, als die des geselligen Verkehrs? Und wenn die Antwort nicht anders als bejahend ausfallen muß, so mag man darüber nicht erschrecken. Man soll sich vielmehr davon überzeugen, daß trotzdem die Sprache der Bühne niemals etwas Anderes scheinen darf, als die der Natur und des allgemeinen Lebens, daß aber aus diesem Grunde in dem Anspruch auf eine gründliche Ausbildung der Sprache im Allgemeinen eine der schwersten Aufgaben für jeden angehenden Künstler eingeschlossen liegt. Es genügt nicht, hierbei an die

allgemeine Regel zu erinnern, daß es bei jeder Kunst darauf ankomme, die Mittel der Virtuosität, wodurch man auf die Imagination zu wirken sucht, dem Auge des Beschauers möglichst zu verbergen. Die Farben in der Malerei, die Formen in der Sculptur und in der Architektur und die Töne in der Musik stehen weit mehr außerhalb des Künstlers, der damit wirken soll, als die Sprache des Bühnenkünstlers, und es bedarf daher bei Weitem nicht der Klarheit der Ueberzeugung und Einsicht, daß die erste Forderung des Künstlers darauf gerichtet sein muß, sich der Herrschaft über jene Mittel zu versichern, wie es bei diesem wesentlichen Mittel für die scenische Kunst der Fall ist. Dazu kommt, daß die menschliche Stimme ein Instrument von der feinsten und zartesten Gestaltung ist. Wie tief sich Tieck diese Anschauung selbst eingeprägt, und mit welchem Erfolg er die Anwendung davon auf sich selbst gemacht hatte, ist schon bei dem Bericht über seine Vorlesungen vorübergehend angedeutet worden. Daß er sie auch zum Nutzen der Künstler und Künstlerinnen, welche seinem Rathe folgen wollten, mit unendlicher Geduld und erschöpfender Einsicht anzulegen suchte, habe ich in dem jahrelangen Umgang mit ihm oft erfahren. Er wußte mit überzeugender Wärme vor der übereilten Anspannung des Organs, vor dem willkürlichen und schroffen Wechsel in den verschiedenen Registern, vor dem gewaltsamen Abspringen von der Tiefe nach der Höhe und von der Höhe nach der Tiefe zu warnen. Und ich habe oft mit ihm darüber gesprochen, wie diese, bei begabten jungen Künstlern gerade am häufigsten bemerkbare, Zügellosigkeit oft das schönste Organ zerstörte, wo dann Mißklänge und rohe Töne entstehen, die der natürlichen Anlage fremd sind, oder wo dann die Gewohnheit überhand nimmt, sich zur Aushülfe der Kopfstimme mit näselnden Tönen zu bedienen.

Daß Tieck als entschiedener Anhänger Schröder's ein

Gegner aller willkürlichen und kleinlichen Künsteleien, sei es in Geberden, Mimik oder im Ausdruck, sein mußte, bedarf kaum der Erinnerung. Man erlebt es nicht selten, daß selbst bei guten Schauspielern und Schauspielerinnen solche Hülfsmittel untergeordneter Art zur Gewohnheit werden. Mindestens habe ich oft erfahren, wie Komiker mit einem zur Gewohnheit gewordenen Augenblinzeln, einem stereotypen Zucken mit den Lippen, mit einem halb stotternden Ansatz der Rede, oder sonst einer angewöhnten Künstelei einen Spaß anzukündigen pflegten, daß tragische Schauspieler den Anlauf zum erhöhten Pathos in einer willkürlichen Pause nehmen, oder vorbereitungsweise die Gesichtszüge dazu zurecht legen. Auch das würde ich aus eigener Einsicht schwerlich mit gleicher Klarheit wahrgenommen haben, wenn ich nicht wiederholten Tadel darüber von Tieck vernommen hätte. Denn gestehen wir uns nur, daß gerade diese Kunststücke häufig den lautesten Beifall hervorrufen. Das allgemeine Publicum pflegt sogar an solche künstliche Würze sich zu gewöhnen und sie als ein Signal zum ausbrechenden Applaus zu betrachten.

Zu den der dramatischen Kunst fremden Künsteleien gehört vor Allem die manierirte Declamation. Es gab eine Zeit, wo aus dieser Verirrung gewissermaßen ein Gewerbe gemacht wurde. Declamatoren, unter denen der bekannte Solbrig der berühmteste war, reisten im Lande umher und gewannen großen Beifall in eigens dazu bestimmten Vorstellungen. Daß man auf den Schulen auf einen guten mündlichen Vortrag mehr Werth zu legen begann, als in früheren Zeiten, mag Lob und Anerkennung verdienen. Daß man aber dabei mißverständlicher Weise den Schülern gestattete, nach dem Vorbilde der gewerbsmäßigen Declamatoren sich einen Vortrag voller Affectation und hohlem Bombast anzugewöhnen, erzeugte sehr bald ein Uebel, das jedes Einsichtsvolleren, um wie viel mehr Tieck's Widerwillen erregen mußte. Wie sehr dabei die

wesentlichste Grundlage von jedem, zu dem Herzen und Gemüth redenden Ausdrucke vernachlässigt wurde, davon konnte man sich bald überzeugen, wenn man darauf achten wollte, wie wenig dazu gehörte, mit den leicht zu erlernenden Kunststücken einer bombastischen Declamation eine urtheilslose Menge zu blenden. Denn es waren fast niemals die, in Bezug auf tiefe Empfindung und Imagination zumeist Begabten, welche sich vorzugsweise dieser vermeintlichen Kunst weihten. Was ich in meinen jüngeren Jahren in geselligen oder öffentlichen Declamationen gehört habe, floß meistentheils von den Lippen halb oder selbst ungebildeter Mädchen und Jünglinge. Von einem anmuthigen Geberden- oder Minenspiel, einem aus dem Innern des Gemüthes kommenden Ausdrucke war dabei nur in den seltensten Fällen die Rede. Häufiger geschah es, daß dabei selbst die einfachsten Regeln der Sprache verletzt, einzelne Worte nach Willkür gedehnt oder gewaltsam auseinandergerissen wurden. Ja es entstand sogar eine eigenthümliche, dem allgemeinen Sprachgebrauch fremde Betonung der einzelnen Silben bei Worten, die man glaubte besonders hervorheben zu müssen. Wer dies Alles aufmerksam beobachtet hat, dem sollte es kaum glaublich sein, daß diese Verirrung sich auch dem dramatischen Vortrag mitgetheilt habe. Und doch ist die Schwäche, einer falschen und geradezu undramatischen Declamation zu Liebe den eigentlichen und nächsten Zweck der Schauspielerkunst aus den Augen zu setzen, noch immer nicht von der Bühne verschwunden. Man wird fast unwillkürlich auf die Frage verfallen, ob nicht vor allen Anderen Schiller durch die glänzendsten und beliebtesten Stellen in seinen Dramen zu den declamatorischen Verirrungen der Schauspieler beigetragen habe? Und es ist nicht zu läugnen, daß manche Ausströmungen seines reichen Talentes in einer Form und Ausdrucksweise, die von dem Dramatischen abseits liegt, die Schauspieler zur undramatischen Declamation verführt haben

mögen. Dahin gehört unter Anderem die Rede des Max Piccolomini über den Frieden*), Vieles aus der „Jungfrau von Orleans“, das Meiste aus der „Braut von Messina“ und Anderes mehr. Ich begreife, wie auch Tieck gelegentlich bemerkt, daß es schwer ist, solche Stellen dramatisch gut zu sprechen. Es liegt in ihnen gewissermaßen die Aufforderung zur Declamation, sowie denn auch die Mehrheit der Balladen, welche in dieselbe Periode von Schiller's Dichterlaufbahn fallen, wie die meisten dieser Stellen, für die Declamation geschrieben zu sein scheinen. Aber ich bin auch fest überzeugt, Schiller selbst hat niemals daran gedacht, daß ein Schauspieler, wenn ihm eine solche Stelle in seiner Rolle zu sprechen obliegt, unbekümmert um seine Mitspieler, gleichsam als gälte es einer Parabase aus einem Aristophanischen Gedichte, bis zwischen die Lampen vortreten und mit allem declamatorischem Aufwande in Mienen und Geberden nur in das Publicum hinausreden solle. Darf es auch als Schwäche des dramatischen Gedichtes bezeichnet werden, wenn solche Stellen den dramatischen Lauf desselben unterbrechen — und daß Tieck darauf wiederholt aufmerksam machte, hat ihm von den einseitigen Anbetern Schiller's manchen Vorwurf zugezogen — so erweist der Schauspieler dem Dichter den schlechtesten Dienst, indem er durch seinen eiteln Vortrag diese Schwäche noch mehr hervorhebt. Während Tieck gegen diese Unart nicht selten zu kämpfen hatte, wird man ihm nicht Unrecht geben, daß er die Stücke in ungebundener Rede, wie Lessing's „Emilia Galotti“ und „Minna von Barnhelm“, auch Iffland'sche und Kotzebue'sche Stücke dazu benutzte, um die Mitglieder des Dresdner Hoftheaters an eine einfache Redeweise zu gewöhnen. Auch ältere, fast schon in Vergessenheit gerathene Stücke brachte er

*) O schöner Tag, wenn endlich der Soldat
In's Leben heimkehrt in die Menschlichkeit.

wieder in den Gang, und wie er dabei im Auge hatte, dem durch den Ueberreiz mancher neuerer Schöpfungen irregeleiteten Geschmack des Publicums zu Hülfe zu kommen, und zugleich die Schauspieler wieder auf die der wahren Kunst geziemende Bahn einer einfachen und doch genialen Darstellung zu leiten, lernen wir aus seinen Aufsätzen über den „Politischen Zinngießer" von Holberg und „Das Portrait der Mutter" von Schröder (Kr. Schr. III. 97 und 1001). Auch „Der Lügner" von Goldoni (nach Ehrenfeld's Bearbeitung), sowie Schröder's „Ring", ferner dessen „Unglückliche Ehe aus Delicatesse", „Stille Wasser sind tief" und „Irrthum in allen Ecken" wurden unter seiner Leitung gegeben. Ich erinnere mich dieser Darstellungen mit wahrem Vergnügen. Wenn auch in Bezug auf Einzelnes mancher Wunsch übrig blieb, so gewährte dennoch die Mehrheit dieser Darstellungen einen großen Genuß wegen der Ruhe und Klarheit, mit der sie ausgeführt wurden. Es war überhaupt eine von Tieck's zumeist betonten Forderungen, daß die Handlung mit Ruhe ausgeführt und nicht durch Ueberstürzung unklar werde. Er tadelte daher häufig die Hast und Eile in den lebhafteren Scenen, oder, wie er sich auszudrücken liebte, eine allzutumultuarische Ausführung.

Indem ich mich daran erinnere, welchen großen Werth Tieck auf den guten Dialog in den Schröder'schen Stücken legte, kann ich mich der Frage nicht enthalten, ob nicht in der Wiederaufnahme dieser und anderer älterer, mit erschöpfender Bühnenkenntniß geschriebener Dramen das Mittel liege, der heutzutage herrschenden Verwilderung im dramatischen Vortrag Heilung zu bringen? Man wird in erster Stelle einwenden, daß diese Stücke nach Styl und Inhalt allzusehr veraltet seien, um dem heutigen Publicum noch Gefallen erregen zu können. Daß sie recht eigentliche Kinder ihrer Zeit sind, ja daß Manches in den Situationen unserem Verständniß entrückt sein mag, will ich nicht abläugnen. Auf der

anderen Seite ist es aber auch gewiß, daß sie meistentheils Schwächen zur Schau stellen, die den Menschen unter allen Umständen und zu allen Zeiten anhängen. Was man von den einschlagenden Situationen veraltet nennen könnte, würde daher diesen Vorwurf nicht sowohl an sich selbst, sondern mehr in Bezug auf die mit ihnen in Verbindung stehenden Verhältnisse der Gesellschaft damaliger Zeit verdienen können. Ob es z. B. undenkbar sei, daß auch in unseren Tagen eine junge unbedachtsame Frau, gleich der Baronin von Holmbach in „Stille Wasser sind tief", mit Hintansetzung der Rücksichten für ihren guten Ruf, sich den möglichst unbedeutenden Gemahl sucht und bei ihrer Wahl zu ihrem Glück und zur Heilung ihrer Thorheit betrogen wird, ob es keinen Grafen Klingsberg mehr geben könne, ob Verwickelungen unmöglich seien, wie sie in „Irrthum in allen Ecken" oder manchen anderen Stücken vorgestellt werden, möchte ich bezweifeln. Wenn man denn also daran Anstoß nähme, daß diese immerhin heute noch möglichen Personen und Verwickelungen in einen Rahmen gefaßt seien, der unseren heutigen gesellschaftlichen Zuständen zu fern liegt, so würde noch immer die Frage übrig bleiben, ob es denn ganz unmöglich sei, die schärfsten Widersprüche mit unseren Zuständen durch einige Aenderungen zu mildern. Man würde damit genau dem Wege Schröder's folgen, da diese Stücke bekanntermaßen, mit Ausnahme eines einzigen, auch nicht Originale, sondern anderen — meistentheils englischen — Stücken nachgebildet und auf diesem Wege der damaligen Zeit nahe gebracht worden sind. Ich bin weit entfernt zu glauben, daß diese Aufgabe mit leichter Mühe und ohne Talent auszuführen wäre. Aber ich kann mich davon nicht überzeugen, daß unserer Zeit die dazu geeigneten Talente gänzlich fehlen sollten. Vielmehr habe ich oft mit Verwunderung gesehen, wie, selbst gute, Talente ihre Kräfte an Aufgaben von weit geringerem Werthe verschwenden, und

damit Schöpfungen zu Wege bringen, die, sei es wegen ihrer ephemeren Tendenz oder ihres losen Gehaltes, gleich den Sommerfliegen eine kurze Zeit in der Luft der Bühne schweben, ja für den Moment auch mit Beifall aufgenommen werden, bald aber auch wieder spurlos verschwinden. Und sollte man mir einwenden, selbst mit Talent und Mühe sei zur Zeit aus den Schröder'schen und anderen nicht werthlosen Dramen der Vergangenheit unter den jetzigen Umständen nichts mehr zu machen, so würde ich fragen dürfen, warum will man dann nicht wenigstens von der meisterhaften Technik dieser Dramen lernen? Mag denn auch die Ausdrucksweise hier und da veraltet sein, mögen auch zuweilen Worte und Formen unterlaufen, die bei uns außer Gebrauch gekommen sind, so kann sich seit der Schröder'schen Zeit das menschliche Geschlecht unmöglich so sehr verändert haben, daß die allgemeinen Formen des Dialogs völlig andere geworden wären. Wenn zwei und mehrere Menschen ihre gegenseitigen Gedanken, gleichviel ob es im ruhigen oder leidenschaftlichen Gespräch ist, austauschen, so werden sie noch heute wie vor Jahrhunderten nicht in langen wohlgesetzten Tiraden oder, Behufs der Belehrung, logisch geordneten Betrachtungen mit einander reden, sondern Rede und Gegenrede wird in der Regel rasch abwechseln und nur ausnahmsweise, beim Ausbruch der Leidenschaft oder beim Bedürfniß einer Auseinandersetzung, wird eine längere Rede eingeschoben werden, wenn nemlich das Gespräch auf den Punkt hinausgeführt worden, wo der entgegenstehende Theil dieselbe anzuhören geneigt oder genöthigt ist. Der Fall aber, wo der eine Theil seine Betrachtungen, Empfindungen oder Erlebnisse dergestalt dem anderen aufdrängt, daß der unbetheiligte Zuhörer sich immerwährend fragen muß: Wie kommt der Sprecher hier auf diese Auslassungen, warum läßt sich denn Jener diese Aufdringlichkeit gefallen, warum unterbricht er Jenen nicht, oder warum läuft er nicht davon und läßt den

eitelen Schwätzer allein? Dieser Fall, den wir in neueren, besonders bei tendenziösen Stücken, oft erleben, kommt auch heute nicht im wirklichen Leben vor. Noch viele andere Vorzüge der Schröder'schen Dramen, wie die feine und bescheidene Ausführung der Motive, die einsichtsvolle Vertheilung der Rollen der Einzelnen, die geschickte Verknüpfung der Fabel und Anderes mehr würde ich anführen können, wenn ich nicht schon zu weitläufig geworden wäre. Wenn ich nun dies Alles überdenke, so scheint es mir der Mühe werth, die Frage in Betracht zu ziehen, ob eine Theaterleitung, der es mehr um das Wesen der dramatischen Kunst zu thun ist, als um den Beifall der Menge und ihre Eintrittsgelder, nicht den Versuch wagen dürfe, trotz Mode und Tagesgeschwätz, die besseren Stücke dieser Art wieder auf die Bühne zu bringen? Daß sie zur Ausbildung der Schauspieler, zur Entwöhnung derselben von Nachlässigkeiten und Schwächen in der Ausdrucksweise, in Bewegungen, Haltung und Mimik beitragen könnten, bezweifle ich keinen Augenblick. Aber ich verberge mir auch nicht, daß dazu ein Fleiß und eine Entsagung der schwersten Art gehören würden. Denn da diese Stücke ohne Ausnahme nicht auf schlagende Effecte, nicht auf gewaltsame Ueberraschungen, ich möchte sagen nicht auf die Ueberrumpelung des Publicums angelegt sind, können sie nur dann Unterhaltung gewähren, wenn der darstellende Künstler, sich selbst und seine Persönlichkeit völlig vergessend, mit ganzer Hingebung die ihm gestellte Aufgabe zu lösen sucht. Und wie er auch darnach strebt, so wird ihm bei den ersten Versuchen ein großer und mindestens der lauteste Theil des Publicums mit starrem Widerspruch entgegentreten. Man wird behaupten wollen, daß mit den Fortschritten der Zeit auch die Aufgabe der Bühne eine ganz andere geworden sei. Wozu, so wird man sprechen, sollen auf derselben Schwächen und komische Seiten der Gesellschaft, im engeren Sinne des Wortes, behandelt werden? Gehören doch

die höheren und gebildeteren Stände, aus denen diese Gesellschaft, im engeren Sinne des Wortes, vorzugsweise besteht, nicht zu dem eigentlichen Volke. Ob einzelne Mitglieder der Gesellschaft leichtsinnige Verbindungen schließen wollen und von ihren polternden Vätern davon abgehalten werden, ob liederliche Junker, Geheimrathssöhne oder andere Individuen von gleicher Bedeutungslosigkeit gebessert werden oder nicht, kann dem eigentlichen Volke, für das doch vorzugsweise die Bühne bestimmt ist, völlig gleichgültig sein. Ueberdies hat auch die Moralität sich so befestigt und von den Verirrungen früherer Zeit so sehr gereinigt, daß viele der Situationen aus diesen älteren Stücken entweder auf unsere Zeiten gar nicht mehr passen, und wenn sie verstanden werden, als anstößig nur mit Aergerniß betrachtet werden können. Aber politische, sociale und staatliche Gebrechen, das ist es, was dem Volke zu seiner Aufklärung, Belehrung und Ausbildung in politischer Beziehung vorgeführt werden muß. Ueber die Cabinets-Intriguen der Präsidenten und Geheimeräthe, die Ränke liebedienender Hofschranzen sind wir glücklich hinaus. Dagegen ist es unsere Verpflichtung die Fürsten selbst anzugreifen, ihre Beschränktheit, Geistlosigkeit, ihre Unbekanntschaft mit den Bedürfnissen der Zeit, ihren hochmüthigen Widerstand gegen jeden Fortschritt, jede Aufklärung, jede Volksbildung an den Pranger zu stellen, das ist unser weit höher gestellter Beruf! Und mit welchem Glück ist auf diesem Felde gearbeitet worden, wenn man in Stücken, die mit tiefer Einsicht in diese Bedürfnisse geschrieben sind, die Genugthuung erlebt, daß ein Fürst oder sonst ein Machthaber der Zeit von einem unbärtigen Jüngling, einem Studenten oder Schüler über die wahren Bedürfniße der Zeit belehrt wird. Darum weg mit dem nichtssagenden Plunder der älteren Stücke sowohl als derjenigen, denen noch immer der alt Zopf der Familien-Miseren anhängt.

Wenn ich solche und ähnliche Auslassungen höre, so kann ich meine Verwunderung darüber nicht unterdrücken, daß man dabei einen wesentlichen Umstand übersieht. Warum ist denn, so muß ich mich fragen, der Erfolg, der in diesem Sinne geschriebenen—und es sind nicht unbedeutende Talente, die sich in dieser Richtung versucht haben,—so glänzend er auch zuweilen für den Moment erscheint, von so kurzer Dauer? Warum verarmt denn unsere Bühne immer mehr an Dramen, die eine dauernde Unterhaltung gewähren? Ist es denn wirklich das Streben nach Fortschritt oder ist es nicht vielleicht die Begierde nach besseren Einnahmen, was die Leitung der meisten Theater dazu treibt, solche Tendenzstücke, wenn sie eine kurze Weile vorgehalten haben, vom Repertoir zu streichen und immer wieder nach neuen Erscheinungen, und seien sie auch noch so unbedeutend, zu greifen um mit ihnen zu versuchen, ob sie eine Anziehungskraft auf das Publicum ausüben? Oder ist es nur Zufall, daß die Theater meisten theils nur schwach besucht sind, wenn in ihnen ein Lustspiel der neueren Schule mit nicht mehr als dilettantenartiger Fertigkeit abgehaspelt wird, wogegen alle Plätze gefüllt sind, ja eine Menge Schaulustiger abgewiesen werden muß, sobald eine fade Posse mit großem scenischen Aufwande gegeben wird? Zur Antwort auf alle diese Fragen kann ich mich der Vermuthung nicht entschlagen, daß mit allen sogenannten zeitgemäßen Bestrebungen der neueren Schule im Lustspiel doch der Zweck derselben nicht erreicht wird. Was uns in diesen Zeitstücken, anmaßlich genug vorgetragen wird, scheint also nicht dem Volke, für das es doch bestimmt sein soll, zu munden. Und forsche ich nun weiter nach dem Grunde, warum dieser Zweck verfehlt wird, so kann ich mich darüber nicht täuschen, daß, gleichwie den unbedeutendsten, mit geringerem Vorherrschen der Tendenz aufschießenden Erzeugnissen, bei der seichten Oberflächlichkeit der Anschauungen und Darstellungen, der Stempel

der Naturwahrheit mangelt, eben so die anderen in tendenziöser Uebertreibung und gewaltsam hervorgerufenen Schlageffecten von dem Natürlichen und von der Wahrheit abirren. Und man müßte von dem Volke, in seiner edelsten und reinsten Bedeutung, einen falschen Begriff haben, wenn man annehmen wollte, daß es sich das Unnatürliche und Unwahre für die Dauer als baare Münze aufdrängen ließe. Weit eher läßt es sich von dem nichtigsten Flitterglanze, der sich für nichts mehr als Spaß giebt, von der übertriebenen Burleske und Farce blenden; sowie es denn auch der Erfolg beweist; denn was die Mehrheit der Menge im Theater sucht, den Rausch einer vorübergehenden Unterhaltung, das vermag sie daran zu finden, wogegen der bessere, wenn auch geringere Theil der Menge die Erbauung des Gemüthes, die Läuterung des Urtheils, die Anregung zu innerer Beschaulichkeit, welche er von dem Schauspiel erwartet, von den meisten der neueren Stücke nicht mit nach Hause nimmt, und daher im Anschauen einer unbedeutenden Posse lieber noch, als mit einer andern Darstellung einen Abend verliert. Ist dies Wahrheit, so bleibt ja nichts weiter übrig als das Bekenntniß, daß unsere Bühne in schwerer Krankheit darniederliegt. Ob nun diese Krankheit auf dem von mir angedeuteten Wege unfehlbar zu heilen sei, wage ich nicht zu entscheiden. Doch vermag ich eben so wenig daran zu verzweifeln, als es mir unmöglich scheint, daß in der Gesammtheit des Publicums jeder Rest eines gesunden Gefühls für Natur und Wahrheit verschwunden sein sollte. Daß, aber diese Elemente in den älteren und namentlich in den Schröderschen Stücken weit mehr vorherrschten, als in denen der neueren Schule, wird Niemand in Abrede stellen können, sobald er sich davon überzeugt hat, daß gerade in der Periode, wo die Schröder'sche Schule in Deutschland die herrschende war, und wo diese Stücke, im Drange des Bedürfnißes entstanden, allgemeinen Beifall hatten, unsere Bühne, dem

Ziele, zur nationalen Bühne zu werden, am nächsten stand.

So sehr diese Auslassung auch den Schein der Abschweifung von meinem Gegenstande an sich tragen mag, kann ich dennoch versichern, daß sie deshalb recht eigentlich zu meinen Erinnerungen an Tieck gehört, weil ihr Inhalt in wiederholten Fällen das Thema unserer Unterhaltungen bildete. Es konnte dann auch nicht fehlen, daß wir auf die Frage kamen, worin die Unterscheidungszeichen der alten Schröder'schen Schule von den neueren in Berlin unter Iffland oder in Weimar unter Schiller und Göthe zur Geltung gebrachten Lehre zu suchen seien. Ueber Iffland habe ich schon früher ein Wort fallen lassen. Ich brauche daher nur hinzuzufügen, daß Tieck weit entfernt war, das zu verkennen, worin Iffland sich auszeichnete. Er sprach ihm keineswegs das Verdienst ab, welches er, von Hause aus durch eine sorgfältige Erziehung unterstützt, sich für die Veredlung der Schauspielkunst erworben habe. Die Sorgfalt und der unermüdete Fleiß in der Ausbildung seiner Rollen, die Feinheit der Nuancen in seinen Darstellungen war nach Tieck's Urtheil überaus lobenswerth, die Correctheit in Mimik, Ausdrucksweise und Geberdenspiel untadelhaft. Nur vermißte man, bei der Bemühung einer bis ins Einzelne gehenden Portraitmalerei, die poetische Erhebung und wurde dagegen oft durch die bewußtvolle Ausführung gestört. Nach Tieck's Urtheil war er auch von dem allzuhäufigen Gebrauch kleinlicher Mittel nicht freizusprechen, so daß man versucht wurde, mehr eine fein ausgebildete Manier, als eine künstlerische Gediegenheit an ihm zu bewundern. Deshalb war er auch vorzugsweise dazu geeignet, fein-komische und Anstandsrollen mit Befriedigung auszufüllen, wogegen tragische Rollen seinem Talent und seiner Persönlichkeit weniger angemessen gewesen sein sollen. Damit ist die Versicherung Tieck's übereinstimmend, daß er unter Anderem die Rolle des

Octavio Piccolomini niemals vollkommener als von Iffland habe darstellen sehn.*) Doch ist hierbei nicht zu übersehen, daß sich Iffland's und Tieck's Individualitäten auch dann nicht leicht hätten verständigen können, wenn auch Tieck in seinen jungen Jahren nicht mit Iffland eine Mißhelligkeit gehabt hätte, bei welcher die Ehrenhaftigkeit und wahrheitsgetreue Offenheit des Letzteren nicht über jeden Verdacht erhaben war. Denn da uns mehrere Aeußerungen Tieck's darüber die schlagendsten Belege geben, wie sehr sich sein künstlerisch poetisches Bedürfniß an der bewunderungswürdigen Naturwahrheit von Schröder's Darstellungsweise und an der hinreißenden Gewalt von Fleck's Genialität ersättigt hatte, können wir nicht überrascht sein, wenn jeder Schein von Manier oder erkünstelter Wahrheit abstoßend auf ihn wirkte. Ueberdies hatte sich Iffland bekanntermaßen bei den ersten Anfängen der Einführung Shakspere'scher Stücke auf die deutsche Bühne verneinend verhalten und behauptet, daß dieselbe verderblich wirken müsse. Auch soll er in Rollen dieses Dichters, wie z. B. im König Lear, niemals ausgezeichnete Erfolge gehabt haben. Es ist daher nicht zu verwundern und wird auch von Zeitgenossen bestätigt, daß seine Meinung über die dramatische Kunst gegenüber der Ueberzeugung Schröder's und seiner Anhänger nicht blos eine abweichende, sondern eine oppositionelle gewesen sei. Ed. Devrient (Gesch. d. d. Schauspielkunst III. 58) braucht in dieser Beziehung ein sehr merkwürdiges Wort: „Er spielte nicht mit gutem Gewissen", so schließt er seinen Bericht darüber, daß Iffland ein Effectspiel aufgebracht habe, dessen Beispiel um so gefährlicher gewesen, als er es mit Geist, Geschmack und Erfindungskraft sehr interessant zu machen verstanden und sein künstlerisches Ansehen als Freibrief dafür habe gelten dürfen.

*) Vergl. hierzu Tieck's gesammelte Schriften: Thl. I. Vorr. XVII. u. Thl. V. 456 ff. Phantasus 2. Theil.)

Er sei sich dessen im Innern sehr wohl bewußt gewesen und habe deshalb, nach seinem eigenen Geständnisse, dem unbestechlichen Wahrheitsfreunde Schröder gegenüber, weder in der Jugend, noch in seinen späteren Jahren, mit der vollen Sicherheit spielen können, die ihm sonst eigen war.

Daß Goethe von Haus aus die Absicht gehabt habe einer anderen Richtung in der dramatischen Kunst zu folgen, als Schröder, sollte man zwar bezweifeln, wenn man betrachtet, welche Verehrung er diesem Bühnenkünstler, dessen Bild er uns in W. Meister's Lehrjahren in Serlos' Gestalt schildert, mindestens später gewidmet hatte. Und doch ist es gewiß, daß die Weimar'sche Schule im Verlauf ihrer Entwickelung gegen den Naturalismus Schröder's mit einer idealistischen Kunstausbildung directe Opposition gemacht hat.

Es würde vielleicht am besten sein, zur Erläuterung dieser Aufstellung auf Ed. Devrient's geistvolle Schilderung der Weimar'schen Schule (E. D. Gesch. d. d. Schauspielkunst, III. 234 ff.) und auf Hettner's Aeußerungen in seiner ausgezeichneten Schrift über den innern Zusammenhang der romantischen Schule mit Goethe und Schiller (S. 90 ff.) zu verweisen. Da ich aber nicht Geschichte, sondern nur Erinnerungen schreibe, will ich auch hier nur von Erlebtem sprechen. Wenn ich von der einen Seite zum Lobe Goethe's und Schiller's aussprechen hörte, unter Schröder sei die tragische Muse barfuß über die Bühne geschritten, diese Meister haben sie aber erst wieder auf den Kothurn erhoben*), so durfte ich mich zu einer stummen Bewunderung ihres großen Verdienstes für berechtigt halten. Nahm ich aber Kenntniß von den großen Erfolgen, welche Schröder, Brockmann, Reinecke und nach ihnen Fleck

---

*) Ob ich diese Aeußerung aus dem Munde Küstner's vernommen oder in dessen Berichten über das Leipziger Stadttheater unter seiner Leitung gelesen habe, weiß ich nicht genau zu sagen.

auf dem sogenannten naturalistischen Wege nach übereinstimmenden Berichten errungen hatten, so wurde mir freilich jener Orakelspruch etwas dunkel. Hörte ich nun ferner, weder Schröder noch seine Schüler haben die Fähigkeit besessen, Verse zu sprechen und die Wiedereinführung der gebundenen Rede verdanke man nur der Weimar'schen Schule, so konnte ich wiederum dieser Anführung meine Verehrung nicht versagen. Wenn ich dagegen in mehreren Schriften über Schiller las, was auch sein gewissenhaftester und ausführlichster Ausleger, Palleske, bestätigt, daß sein Vortrag, gleichviel ob es sich um Verse oder Prosa gehandelt, an einem monotonen überpathetischen Ausdruck gelitten und dadurch seinen eigenen Dichtungen, Fiesko und Don Carlos, bei den Zuhörern zuerst ein verdammendes Urtheil zugezogen habe, so durfte ich mich mit Recht fragen, wie es möglich gewesen sei, daß von ihm eine höhere künstlerische Ausbildung der Schauspielerkunst habe ausgehen können. Dazu kam, daß von Goethe's Vortrag, wenn auch nicht dasselbe, so doch aber etwas Aehnliches berichtet wird. Auch er soll, besonders seine eigenen Dichtungen, in einem schwerfällig pathetischen Tone vorgetragen haben.

Gewiß ist es dagegen, daß die Weimar'sche Schule für eine gewisse Zeit als die herrschende gelten konnte. Ich darf darüber ein Wort mehr sagen, als über das Iffland'sche Spiel, weil ich diesen niemals gesehen, wohl aber Gelegenheit gehabt habe, die Spuren der Weimar'schen Schule zu beobachten. Ich gedenke hierbei zunächst an die Wahrnehmungen, welche ich an dem Leipziger Theater von 1821 bis ungefähr 1826 habe machen können. Der Unternehmer desselben, Hofrath Küstner, machte in seiner äußeren Erscheinung nicht den Eindruck eines Mannes von gründlicher ästhetischer Bildung. Ich zweifle sogar, daß er auf eine nur einigermaßen bedeutende Begabung Anspruch machen konnte. Demungeachtet muß er für die Leitung eines Stadttheaters ein besonderes Talent gehabt haben. Er wußte

bei der Gründung dieses neuen Instituts für jedes Fach geeignete Mitglieder zu gewinnen. Auch waren fast alle Vorstellungen, welche ich gesehen habe, trotzdem daß die Gesellschaft mit nur wenigen Ausnahmen nicht aus hervorragenden Talenten bestand, so wohl geordnet und künstlerisch abgerundet, daß sie von einer guten und mit Einsicht gehandhabten Disciplin Zeugniß ablegten. Daß er bei seiner Leitung die in Weimar gültigen Grundsätze vorzugsweise im Auge gehabt hatte, kann ich seinen eigenen Aeußerungen nach nicht bezweifeln. Ueberdies übte auf ihn und selbstverständlich auch auf die künstlerische Leitung, nächst dem Beirath einiger wissenschaftlich gebildeter Freunde — deren Ansichten sich, wie ich vermuthe, auch der Weimar'schen idealistischen Richtung mehr, als dem Schröder'schen Naturalismus anschlossen, — der damals noch junge Sohn des alten Goethe'schen Regisseur Genast aus Weimar einen nicht geringen Einfluß aus. Es folgte daraus, daß sich die meisten Schauspieler und Schauspielerinnen, namentlich in Stücken gebundener Rede, einer möglichst gehobenen Ausdrucksweise befleißigten, und dabei die Regeln des äußeren Anstandes, anmuthsvoller Würde und eines schönen Ebenmaßes mit Sorgfalt zu beobachten strebten. Hierin zeichnete sich besonders die Frau Genast, geb. Böhler aus. Sie fand auch bei dem Leipziger Publicum einen bedeutenden Beifall, und wurde als ausnehmend schöne Frau vielfach gefeiert. Bei alle dem erinnere ich mich von ihrem Spiel niemals mehr als den Eindruck einer schönen und überaus wohlgelungenen Schaustellung empfangen zu haben. Nur will ich nicht behaupten, daß ich damals mir eines Mangels oder des Bedürfnisses eines Tadels bewußt geworden bin, wiewohl ich von dem dieser idealistischen Richtung gerade entgegengesetzten Spiele des Schauspielers Stein (v. Treuenfels) weit mehr hingerissen war. Er wurde in allen seinen Rollen von einem ungewöhnlichen Talente so getragen, daß man, trotz mancher

Schwächen in allzugroßer Heftigkeit des Ausdrucks oder zu lauter Erhebung der Stimme, seine kleine Gestalt gänzlich vergaß, und in manchen Momenten zur wahren Illusion gelangte. Aber er bildete auch von dem allgemein gültigen Wesen eine Ausnahme, die jedoch von dem Publicum mit großem Beifall aufgenommen wurde.

Noch mehr als die Anschauungen auf der Leipziger Bühne gaben mir die Betrachtungen des mit Recht berühmten Bühnenkünstlers Pius Alexander Wolf zur Einsicht in den Sinn und das Wesen der Weimar'schen Schule Anlaß. Er und seine Gattin, eine geborene Malcolmi, die noch mehr für die Schülerin von Goethe und Schiller gelten konnte, verdienten in Bezug auf erschöpfende Ausbildung des Organs, der Mimik und des Geberdenspieles das höchste Lob. Niemals habe ich die Rollen der Königin Elisabeth und Ld. Leicester, sowie Hamlet, Romeo und andere mit größerer Vollendung in Allem, was die Form betrifft, darstellen sehen. Dabei hatte Wolf im geselligen Lustspiel eine unübertreffliche Gewandtheit und Feinheit. Rollen, die an sich selbst nicht zu den hervorragendsten oder effectvollen gehörten, erhielten durch ihn eine besondere Bedeutung. Und doch konnte ich bei tragischen Rollen den Wunsch nach einer größeren Wärme und Innigkeit, bei Rollen des Lustspiels den nach einer unmittelbareren Wirkung natürlicher Wahrheit niemals unterdrücken. Mit anderen Worten ich fühlte mich stets mehr zur Bewunderung der künstlerischen Virtuosität hingerissen, als in die Stimmung der dargestellten Rolle unmittelbar versetzt. War es nun, wie ich darnach annehmen durfte, der Weimar'schen Schule zum besonderen Verdienst anzurechnen, daß in ihr die Ausbildung der äußeren Formen mit der größten Sorgfalt gepflegt wurde, so durfte ihr daraus unzweifelhaft ein verdientes Lob erwachsen. Damit stimmen auch die Berichte überein, welche über die besonders von Goethe ausgeübte Disciplin bekannt sind. Nur durfte man sich fragen, ob dem

nicht selten zu sehr declamatorischen Tone des Vortrags, der zuweilen sogar in das Schleppende fiel, das Lob gebühre, daß dadurch die Schauspielkunst wieder auf den ihr gebührenden Kothurn erhoben worden sei.

Schien dieses Lob mit dem ihm gegenüberstehenden Vorwurf, daß die tragische Muse zu Schröder's Zeit barfuß einhergeschritten sei, übertrieben, so mußte die Behauptung, daß Schröder und seine Schüler niemals verstanden haben Verse zu sprechen, noch mehr dazu auffordern, sie auf ein geringeres Maß zurückzuführen. Wahr ist es allerdings, daß in der besten Zeit der Schröder'schen Künstlerlaufbahn und seiner Schule fast nur Stücke in ungebundener Rede gespielt wurden, sowie denn auch alle von Schröder — meistentheils nach anderen Mustern — verfaßten Stücke in Prosa geschrieben sind. Von den Dramen Shakspere's, die Schröder — mit wenigen Ausnahmen — zuerst auf seiner Bühne einführte, brauche ich nicht zu sprechen. Denn in der Periode, wo dies geschah, gab es überhaupt keine metrische Uebersetzung derselben. Aber man behauptet auch, daß die in Alexandrinern abgefaßten Uebersetzungen französischer Stücke in Prosa umgesetzt worden wären. Man darf dabei nicht vergessen, daß an der Wandelung, welche die deutsche Bühne jener Zeit erlebte, die Uebersättigung und Ermüdung des Publicums an dem französischen Styl und an französischen Formen den größten Antheil hatte. Wie würde Lessing den Erfolg gehabt haben, der ihm wurde, wenn es nicht das längst gefühlte, aber dennoch nicht genügend ausgesprochene Bedürfniß der Nation gewesen wäre, dem er Worte geliehen? Und hatte nicht schon J. El. Schlegel mindestens zehn Jahre früher auf die Schwächen der von Gottsched vertheidigten Lehren hingewiesen? Wenn es also wahr wäre, daß Schröder — vielleicht nach dem Vorgange seines Stiefvaters Ackermann — mit dem Wesen des französischen Styles auch die Form verbannt und deswegen dem Schauspiel in ungebun-

dener Rede den alleinigen Vorzug gegeben hätte, so führte er eben nichts weiter aus, als was im Bedürfnisse der Zeit lag. Aber jene Anführung ist auch an sich selbst nicht correct. Schon lange vor Schröder's Uebernahme des Theaters zu Hamburg war die Frage nicht neu, ob die gebundene oder ungebundene Rede auf der Bühne vorzuziehen sei? Schon 1740 gab Gottsched, nach einem zwischen ihm, Straube, J. El. Schlegel und Mylius geführten Schriftenwechsel über Verse und Reimverse oder ungebundene Rede im Drama für das Lustspiel der letzteren den unbedingten Vorzug. Fr. Gottsched übersetzte metrische Dramen, wie den Cato von Addison, in Prosa, und J. El. Schlegel, der wenigstens für die Tragödie die ungebundene Rede noch beibehalten hatte, sprach sich 1742 dahin aus, daß zwar das Silbenmaß vorzüglich dazu beitrage, der dramatischen Rede im Munde des Schauspielers Nachdruck zu verleihen, nur seien in der Komödie die guten Verse sehr schwer, und es sei darum gleichwohl besser, eine Komödie in guter Prosa als in schlechten Versen anzuhören.*) Gotter, der als eifriger Anhänger der Franzosen begonnen hatte, schrieb seine Lustspiele, wie die Erbschleicher u. A., in schlichter Prosa. Ja, sogar die größten Heroen unserer Literatur, Schiller und Goethe verfaßten ihre ersten großen Dramen in ungebundener Rede. Bedarf es mehr noch, um den, kaum ernsthaft gemeinten, Vorwurf abzulehnen, daß nemlich Schröder zumeist Veranlassung dazu gegeben habe, den Vers von unserer Bühne zu verbannen? — Aber es bleibt noch die Frage übrig: Litt Schröder sammt seinen Schülern wirklich an der Schwäche, Verse nicht gut sprechen zu können? Ich glaube, wenn man sich aus Schröder's Leben daran erinnert, wie oft ihm in seiner Laufbahn die Verpflichtung zugefallen ist, einen Prolog oder

*) Vergl. Koberstein, Lit. Gesch. II. 1658. Anm. b. u. 3037. Anm. o.

Epilog in Versen zu sprechen, und wie er damit stets den Beifall des Publicums gewonnen hat, wird man diese Frage kaum ohne Anwandlung von Lachen hören können. Zum Ueberfluß mag aber daran erinnert werden, daß in den Jahren 1781 u. 82, wo Schröder in der Mitte einer Gesellschaft bedeutender Schauspieler in Wien engagirt war, von einem Bruchtheile des Publicums noch auf der Aufführung alter Stücke in gebundener Rede, und selbst in Alexandrinern bestanden wurde. Ich habe nichts davon gelesen, daß Schröder's Ruhm durch die Erfüllung dieser Forderung geschmälert worden wäre. Vielmehr berichtet der bekannte Biograph Schröder's, daß alle Schauspieler sich beeifert haben dem Geschmacke des Kaisers Joseph II. bei der Aufführung einiger Stücke von Schlegel, Cronegk, Gotter und Ayrenhoff gerecht zu werden, daß aber das Publicum diese Vorliebe nicht getheilt habe.*) Endlich ist die Thatsache anzuführen, daß Schröder der Erste und damals der Einzige war, der auf seinem Theater Schiller's Don Carlos — ein Stück, das nächst Lessing's Nathan dem Weisen der Wiedereinführung der gebundenen Rede auf die Bühne zuerst Bahn brach — am 29. August 1787 in gebundener Rede aufführte. Ich weiß nicht, worauf Ed. Devrient's Anführungen sich gründen, daß nemlich die Schwierigkeit der neuen poetischen Sprache nicht überwunden und die Haltung mancher Rolle, in dem ungewohnten Tone, verfehlt worden sei. (Gesch. d. d. Schauspielk. III. 166.) Dem steht gegenüber das große Lob, welches Schröder's Biograph, ein Mann von der gediegensten dramatischen Einsicht, demselben für die Ausführung der Rolle des Königs Philipp spendet (M. a. a. O. II. 30). Meyer erwähnt zwar nichts von der Art und Weise, wie von Schröder und seinen Schauspielern die Verse gesprochen worden seien. Sollte aber wohl

*) Meyer, Schröder's Leben I. 376.

der gerühmte Erfolg ohne eine befriedigende Lösung dieser Aufgabe denkbar sein? Noch schlagender spricht gegen Ed. Devrient's Bemerkung die Thatsache, daß das Stück auf keinem anderen Theater, wo es in Prosa aufgeführt worden war, denselben Erfolg wie unter Schröder gehabt habe.

Wollte man daher durch die aufgestellten Behauptungen den Vorwurf der Nüchternheit gegen die naturalistische Richtung Schröder's begründen, so entkräftigen sich dieselben von selbst durch die entgegenstehenden Thatsachen, und unter diesen sprechen am lautesten die Erfolge Schröder's und seiner Truppe. Sollte man es in der That für möglich halten, daß die Erfolge, mit denen er den Beifall des Publicums, namentlich für einige Shakspere'sche Stücke, gewonnen hat, auf dem Wege eines prosaisch nüchternen Vortrags zu erlangen gewesen wären? Man schlage den Drang des Publicums nach der Befreiung von dem Joche der französischen Unnatur noch so hoch an, so wird man sich dennoch davon überzeugen müssen, daß zwischen dem Verschmähen der alten, für mustergültig gehaltenen Stücke bis zu dem ungetheilten Beifall, womit Hamlet, Macbeth, Othello von Shakspere, nicht in Hamburg allein, sondern auch in Berlin und Wien aufgenommen wurden, eine weite Kluft liegt. Zugegeben, daß namentlich Eckhof Schrödern und seiner Schule wesentlich vorgearbeitet hatte, so wird man doch bekennen müssen, daß Jener, dessen wesentlichstes Verdienst darin lag, mit der größten Kraft der Natur zu wirken, nicht mehr thun konnte, als mit den Stoffen, welche ihm zu Gebote standen, die Bahn zur Erkenntniß derjenigen Mittel zu ebnen, mit welchen die große Umwälzung zu bewirken war. Daß nun aber diese Mittel nicht auf dem flachen Boden einer prosaisch nüchternen Darstellungsweise lagen, daß sie nicht mit Hülfe einer barfuß einherwandelnden Muse gehandhabt werden konnten, wird bei unbefangener Betrachtung nicht schwer zu begreifen sein. Es darf dabei nicht

übersehen werden, daß es sich um den Sieg über eine bedeutende Macht handelte. Freilich gab es in jenen Zeiten noch lange nicht die Macht der Schrift, mit welcher heut zu Tage bald diese, bald jene Partei die öffentliche Meinung zu terrorisiren strebt; man kannte noch nicht die Kunst, auf dem Wege der Reclame eine öffentliche Meinung zu schaffen, oder in derselben die entgegenstehende Wahrheit todt zu schlagen, aber man würde eben so auch Lessing's Ruhm schmälern, und Schröder's Verdienst um die Bühne muthwillig verkennen, wenn man die Macht der ihnen gegenüberstehenden Meinung gering schätzen wollte. Und gleichwie jener die Palme des Sieges nur durch die Wucht der Wahrheit gewinnen konnte, so waren die Erfolge des Letzteren nur möglich im Bunde mit der in ihren tiefsten Geheimnissen zu erfassenden Natur, mit anderen Worten in einer poetischen Reproduction des gegebenen Gegenstandes.

Man würde aber den größten Poeten unserer Nation schweres Unrecht thun, wenn man nicht auch die Kehrseite der naturalistischen Richtung betrachten und sich den unläugbaren Thatsachen verschließen wollte, welche Goethe und Schiller nicht allein völlig berechtigten, nach einer mehr idealistischen Richtung der dramatischen Kunst zu streben, sondern auch ihnen den Dank der Nation für diese Bestrebungen verdienten. Wie immer der Schüler dem Meister untergeordnet sein muß, so darf man auch nicht erwarten, daß selbst den besten Schülern Schröder's dieselbe Anerkennung gebühre, wie ihrem großen Meister. Weder Brockmann noch Reinecke, die doch zu den vorzüglichsten Schülern Schröder's gerechnet werden, gelang es den Geist dieser Schule unverkürzt in ihre neue Umgebung überzutragen. Selbst Schröder vermochte nicht, in Wien seiner Kunstrichtung den Sieg zu verschaffen, und sehnte sich — mindestens zum größten Theil aus diesem Grunde — schon nach Jahresfrist aus den beengenden Verhältnissen heraus. Daß

daher Schiller und Goethe, als sie in Weimar auf dem neugegründeten Theater einen neuen Geist einzuführen strebten, in ihren nächsten Umgebungen Vieles von naturalistischer Willkühr und Rohheit noch bemerken und daß sie diesen unkünstlerischen Uebergriffen den Krieg erklären mußten, darf weder Wunder nehmen, noch durch das alleinige Hinweisen auf den ersten Meister für unberechtigt gehalten werden. Wahr ist es unter Anderem, daß unter den besten Schülern Schröder's die Wiedereinführung des Verses grundsätzlichem Widerspruche begegnete. Daß den ersten Aufführungen des Don Carlos von Schiller die metrische Form entgegenstand und daß sich Schiller in Folge dessen, namentlich durch Reinecke, damals Regisseur bei der in Leipzig, Dresden und Prag spielenden Bondini'schen Gesellschaft, zu der Umarbeitung dieser Tragödie in Prosa bewegen ließ, ist allbekannt. Wir müssen aber zweifelhaft werden, ob daraus auf die Unfähigkeit Reinecke's Verse zu sprechen unbedingt geschlossen werden dürfe, wenn wir aus mehreren übereinstimmenden Berichten vernehmen, daß der Schauspieler Brückl, dem bei der ersten Aufführung zu Leipzig am 14. September 1787 die Rolle des König Philipp zugefallen war, in der Gewohnheit des Stegreifspiels, vielen Redensarten ein kategorisches „Merkt euch das" anhängen und in der Eifersuchtsscene statt der Worte: „Kurz also und ohne Hinterhalt, Madame", sagen durfte: „Jetzt keine Winkelhaken, Madame, und keine Schrauben." Ob wir daraus auch folgern dürften, nicht Reinecke selbst habe die Unfähigkeit des metrischen Vortrags für seine Person erkannt, sondern nur der Gebrechlichkeit Anderer in dieser Hinsicht zu Hülfe kommen müssen, so bleibt dennoch der weit bedeutendere Umstand der Unbildung dieser Bondini'schen Gesellschaft und mancher anderen ihres Gleichen in Kraft. Dabei darf nicht unbeachtet bleiben, daß sich in Folge der nach dem Erscheinen von Götz von Berlichingen zur Mode gewordenen Ritterstücke, durch die Schuld der Autoren

sowohl als der Schauspieler, auf den meisten Theatern eine sichtliche Verwilderung eingeschlichen hatte. Auch das mit großem Beifall aufgenommene Auftreten von Kotzebue fing schon an, seine verderblichen Folgen im Ueberhandnehmen der Oberflächlichkeit und platten Trivialität zu äußern. Neben diesen äußerlichen Beweggründen, welche für die idealistischen Bestrebungen von Goethe und Schiller auf der Bühne sprechen, müssen wir auch in ihnen selbst nicht minder wichtige Gründe anerkennen. Hettner führt in der schon genannten geistreichen Schrift über den inneren Zusammenhang der romantischen Schule mit Schiller und Goethe sehr richtig aus, daß namentlich der Letzte nach seiner italienischen Reise von der Neigung, Literatur und Kunst der Schönheit der Antike wieder zuzuführen, mächtig beherrscht worden, und, nach seiner Verständigung mit Schiller, auch diesen mit sich fortgerissen habe. Was sich dabei an Mißverständniß gemeldet, wie weit Goethe's jugendliche Verehrung für den französischen Styl in der dramatischen Kunst seinen Antheil daran gehabt habe, steht in zweiter Reihe. Dagegen ist es wichtig, daß wir dieser Richtung die schönsten dramatischen Dichtungen zu danken haben. Wenn man sich nun fragte, ob es denkbar sei, daß ein Wallenstein, eine Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Braut von Messina in dem zu damaliger Zeit auf den meisten Theatern noch üblichen naturalistischen Tone zu spielen sei, so würde, auch abgesehen von den an Don Carlos gemachten Erfahrungen, die Antwort nicht zweifelhaft sein. Man darf noch weiter gehen, man darf mit Recht behaupten, diese schönen Dichtungen würden ohne das gemeinsame Wirken Goethe's und Schiller's in einer idealistischen Richtung vielleicht gar nicht und ohne Zweifel so, wie sie sind, nicht entstanden sein. Ich begreife, daß vom Standpunkte der Kritik über dramatische Kunst und Poesie manche Bedenken hinsichtlich dieser wunderbaren Dichtungen berechtigt sind. Ich begreife ferner, daß man die Frage aufwerfen dürfe,

ob die tragische Muse die alleinige Herrschaft in der Begeisterung des großen Dichters geführt habe. Zwei große Momente eines hohen unsterblichen Verdienstes dieser Schiller'schen Dramen sind aber über jeden Einwand erhaben. Wie in den drei ersten Jugendwerken Schiller so zu sagen die Sprungfeder des Bewußtseins der Nation über die Last, welche auf der Freiheit ihrer Entwickelung drückte, mit intuitiver Gewalt berührte, so gab er durch seine späteren, aus einer anderen Region seines großen Ingenium emporquellenden Werke der Nation das Wort für das, wofür sie nach dem Bedürfnisse der Zeit zu schwärmen sich sehnte. Sie erschlossen die Ideen, welche, im Untergrunde der Seele der Nation schlummernd, das Wort nicht hatten finden können. Daher auch die ungeheure Gewalt, mit welcher diese Dichtungen sich widerstandslos der Gemüther bemächtigten. Dazu kommt die Schönheit ihrer Form. Wir lernten erst von Schiller, zu welcher Fülle des Reizes in fesselnder Anmuth und bezaubernder Schönheit unsere Sprache sich erheben könne, und die Bühne erfuhr durch diese Stücke die Möglichkeit und Würde eines, bis dahin ihr verschleiert gebliebenen rhythmischen Vortrags.

Wer, so dürfen wir fragen, dem diese großen Eroberungen einer neuen Welt zur Anschauung gekommen sind, wollte den verwegenen Wunsch wagen, das hätte nicht so sein sollen? — Darum also, hätten die Früchte der Weimar'schen Schule nur in dem Gewinn dieser großen Dichtungen oder nur in der neuen Belebung der dramatischen Kunst und in ihrer Reinigung von den Schwächen einer naturalistischen Willkühr, Maßlosigkeit und Rohheit, bestanden, so würde das allein hinreichen, beiden großen Dichtern den unvergänglichen Dank der Nation zu sichern, wenn auch die Erreichung des höchsten Zieles an manchen inneren und äußeren Mängeln scheiterte. Wenn das, wie ich vermuthen darf, mit Tieck's Ansichten übereinstimmend ist, so mußte er dennoch auf dem Wege der Ausführung immer

wieder auf die größten Muster der dramatischen Kunst zur Nachahmung hinweisen. Wie mild und schonend er dabei gegen die Vertheidiger der Weimar'schen Schule verfuhr, können wir aus einem seiner dramaturgischen Aufsätze: „Ueber das Tempo, in welchem auf der Bühne gesprochen werden solle", lernen. Ohne daß er darin die Weimar'sche Schule nennt, ohne daß er auf Mängel derselben, welche schon in dem theoretischen Systeme lagen, aber freilich von manchem mittelbaren Schüler zum fehlerhaften Extrem ausgebildet wurden, direct hinweist, stellt er dem Despotismus der Form — wie Ed. Devrient einmal das Goethe'sche System bezeichnet — die Behauptung entgegen, daß über die angeregte Frage nicht ein durchgehendes Gesetz, sondern vielmehr der Inhalt, die Situation und der handelnde Charakter entscheiden müsse, und auch bei vollendeten Künstlern, wie Schröder und Fleck, thatsächlich entschieden habe. Und wer wollte ihm darin Unrecht geben, wenn man den, namentlich von Goethe aufgestellten Theoremen nicht allein, sondern auch dem geschichtlichen Verlauf der Weimar'schen Schule mit Unbefangenheit auf den Grund sieht. Daß ich hier Goethe's Namen hervorhebe, geschieht nicht ohne Absicht, weil er in der Aufstellung der Grundsätze für die Verfolgung seines Zieles weit abgeschlossener war, als sein Freund Schiller, der gerade deshalb, weil er mit der Bürde der Ausführung in der Regel weit mehr belastet war, als Goethe selbst, in der Ausübung die fast unlösbare Schwierigkeit der Aufgabe in vielen Fällen erkannte, und daher nicht selten vermittelnd und versöhnend zu wirken versuchte, ohne daß ihm dieses Bemühen immer gelungen wäre. So sind denn auch die von Goethe selbst niedergeschriebenen, und erst in seinem Nachlaß (Allgem. W. XLIV. p. 286) abgedruckten Regeln für Schauspieler in vielen Stellen der entschiedene Widerspruch gegen diejenigen Grundsätze, auf welchen die gelungensten Leistungen der größten Meister unserer dramatischen Kunst

beruhten und ausgeführt worden sind. Ja, ich darf glauben, daß Schiller selbst nicht selten in den Fall gekommen ist, sich davon zu überzeugen, daß manche dieser Regeln die größte Gefahr für eine freie und erschöpfende Kunstausbildung in sich schließen. Ich übergehe Vieles, was unter den Regeln über die Declamation seine nachtheiligen Wirkungen auf manchen, nicht unbegabten Schauspieler ausgeübt und manches schöne Talent irre geleitet hat, um nur den einen Satz zu erwähnen, (§ 38) der Schauspieler solle stets bedenken, daß er um des Publicums willen da sei, auch sollen (§ 39) die Schauspieler nicht aus mißverstandener Natürlichkeit unter einander spielen, als ob kein Dritter dabei wäre. Allerdings gehen diese Regeln vorzugsweise auf die Innehaltung der Profilstellung, auf die Vermeidung des Rückenwendens gegen die Zuschauer, Regeln, gegen welche auch die Schröder'sche Schule keinen Einwand erhoben haben würde. Hat aber diese an die Spitze gestellte Anforderung, die doch geradezu auf die Lehre einer immerwährend bewußtvollen Kunstübung hinausläuft, nicht vielleicht den Grund gelegt zu einem, in heutigen Tagen zur Ungebühr ausgebildeten Virtuosenthum? Und hatte wohl Schröder Unrecht, wenn er verlangte, der Schauspieler müsse bei seinen besten Leistungen so vertieft in seine künstlerische Bestrebung sein, daß er, wenn auch nur auf Momente, die Gegenwart des Publicums vergesse? Mir scheint es wenigstens, zu dem Ziele, das auch Tieck in dem angeführten Aufsatze ausspricht, daß nemlich der Schauspieler in gewissen Momenten selbst zum Dichter werden müsse, könne nur der letzte Weg führen. Und ist denn bei jeder künstlerischen Leistung die rückhaltlose Hingabe an die Lösung der gestellten Aufgabe überhaupt eine unerläßliche Bedingung, so bin ich auch überzeugt, daß nur auf dem der Goethe'schen Regel entgegengesetzten Wege dasjenige gelingen kann, was ich schon oben als das eigentliche Problem jeder Kunstübung ausgesprochen

habe, d. i. die poetische Reproduction des gegebenen Gegenstandes.

Tieck pflegte diesen Anspruch gern mit dem Uebermenschlichen im Gebiete der Kunst zu bezeichnen. Der wahren Liebe und Verehrung für das Schauspiel kann überhaupt nur das Bedürfniß zu Grunde liegen, von der Darstellung bis zu der Täuschung des wahrhaft Erlebten hingerissen zu werden. Auch hat wohl noch keiner mit einigem Nachdenken die Laufbahn der dramatischen Kunst betreten, ohne dieses Zweckes sich bewußt zu werden. Ob aber Viele sich darüber Rechenschaft gegeben haben, daß dieses Ziel, wie Tieck sich auszudrücken liebte, im Bereiche des Uebermenschlichen liegt, muß man bezweifeln, wenn man sieht, wie die Mehrheit sich mit den auf der Straße der Oberflächlichkeit liegenden oder sogar mit unwürdigen Mitteln begnügt, um dasselbe zu erreichen. Man wird behaupten wollen, es komme doch immer zumeist auf die Begeisterung hinaus; denn sie allein sei im Stande den Künstler über das Materielle zu erheben und denjenigen Regionen zuzuführen, wo das Uebermenschliche zu erfassen sei. Wahr ist es allerdings, daß Talent und Begabung eben so wenig ohne die Begierde nach Ausbildung, wie wahre Genialität ohne Begeisterung zu denken ist. Aber es folgt daraus nicht, daß jede Anwandelung von der Lust nach künstlerischer Thätigkeit und Wirkung ein unfehlbares Symptom besonderer Begabung sei. Noch weniger darf man jedwedes Aufflammen einer Erregung, künstlerischen Zielen nachstreben zu wollen, für Begeisterung halten und daraus auf wahre Genialität schließen. Schon einmal habe ich darauf hingedeutet, daß es unglaublich leicht war, sich Tieck's wohlwollende Theilnahme zu gewinnen durch lebhafte Aeußerungen und Empfindungen für alles Poetische. Doch wußte Niemand mehr als er die unabweisliche Nothwendigkeit zu schätzen, daß solche Erregungen, wenn sie zu künstlerischen oder poetischen Leistungen von irgend

einem Belang führen sollen, des läuternden Feuers der Disciplin bedürfen. Wie oft habe ich ihn nicht aussprechen hören, daß eine voreilige Nachgiebigkeit gegen die aufkeimenden Gelüste nach diesen Richtungen hin in der Regel eine große Gefahr in sich schließe! Und wiederholte Erfahrungen haben mir diese Wahrheit bestätigt, wenn ich erlebte, daß junge Talente, sei es nach dieser oder jener Richtung hin, mit allzugroßer Verzärtelung gepflegt, oder vermeintlich gefördert werden wollten, und auf diesem Wege meistentheils den Schwächen einer eiteln und empfindungslosen Unnatürlichkeit verfielen, oder im glücklichsten Falle über die Stufe der Mittelmäßigkeit nicht hinauskamen. Dagegen sind Beispiele genug aufzuführen, wo große Begabungen erst dadurch zu einer bedeutenden Höhe gelangten, daß sie im Beginn ihrer Laufbahn die Drangsale der bittersten Entsagungen und der schmerzlichsten Selbstverläugnung durchmachen mußten. Für den dramatischen Künstler sind diese Grundsätze von bei weitem höherem Belang, als für jeden anderen. Daß bei ihm mehr, als bei den übrigen Künstlern, die Ausführung mit der Wirkung in einem Moment zusammenfallen muß, daß ferner von seiner Leistung ein sinnlich wahrnehmbares Zeugniß nicht übrig bleiben kann, daß also über Gelingen oder Verfehlen nur der Eindruck des Momentes und, im glücklichsten Falle, das im Gedächtniß des Zuschauers bleibende Bild entscheiden darf, sind Behinderungen für die Abklärung des Urtheils über sich selbst, wie sie nicht dem Maler, Bildhauer, Architekten, ja kaum dem Musiker entgegenstehen. Und ist denn diejenige Wirkung, die sich dem dramatischen Künstler am lautesten kund zu geben pflegt, auch immer diejenige, die er hervorzurufen bestimmt war? Oder ist nicht vielmehr der laute Applaus in vielen, ja vielleicht in den meisten Fällen die Kundgebung eines von der wahrhaft künstlerischen Wirkung weit abliegenden Eindrucks? Auch darüber konnte ich mich mit Tieck wiederholt unterreden, daß die große

Masse des Publicums in der Allgemeinheit kein Urtheil habe, und daß daher der momentane Beifall oder die augenblickliche Lauheit der Menge für den Werth oder Unwerth einer dramatischen Leistung nicht allerwege maßgebend sein könne. Aber doch giebt es im Publicum ein berechtigtes Urtheil. Nur daß sich dasselbe im stillen Gefühl seiner Berechtigung nicht gewaltsam vordrängt, sondern allmälich seine Macht geltend macht. Ich rede hier von nichts Anderem, als was ich vorhin schon nannte, indem ich die Ueberzeugung aussprach, daß an dem unverfälschten Gefühle für Wahrheit und Natur in der gesammten Bevölkerung niemals verzweifelt werden könne. Auch hier muß ich wieder der seltsamen Verwirrung gedenken, daß häufig der Tadel und Vorwurf, den der eine Theil gegen den anderen am heftigsten erhebt, ihn selbst am meisten trifft. Denn eben dieselbe Tyrannei, welche ein Theil des Dresdner Publicums von Tieck befürchten zu müssen glaubte, und von der heute noch die Ueberlieferungen im Munde vieler Unkundigen nachklingen, wird von derselben Partei gegen das gesundere Urtheil vieler Einsichtsvoller mit bezahlter oder terrorisirter Claque, mit schwülstigen und von hohlen Phrasen angefüllten Reclamen und Journal-Artikeln ausgeübt, um den von der Natur abirrenden und faden Ton der dramatischen Kunst heutiger Tage emporzuheben und jeden Versuch zur Rückkehr auf das Wahre und Natürliche mit Hohn zurückzuweisen. Je mehr ich dies Alles betrachte und dessen verhängnißvollen Einfluß auf die Kunst im Allgemeinen und den Künstler im Besondern nach seiner ganzen Bedeutung bemesse, mit desto größerer Verehrung und Genugthuung denke ich dann an die wiederholte Forderung Tieck's zurück, daß kein Künstler sich mit größerem Ernst und größerer Entsagung der strengsten Wahrheit gegen sich selbst befleißigen, keiner mehr als der Schauspieler jede Selbsttäuschung der kleinlichen Eitelkeit abstreifen und einen edlen Stolz in sich nähren solle. Ist er

von wahrem Talente, so ist dieser Stolz auch um so mehr berechtigt den übereilten Applaus abzuweisen und die Gleichgültigkeit einer gefühllosen Menge zu übersehen. Aber er wird sich auch aus demselben Grunde den berechtigten Forderungen seines Talentes beugen, und eine der ersten desselben muß es sein, auf die höchste Höhe der Ausbildung erhoben zu werden. Von diesem Standpunkte konnte es auch niemals die Billigung Tieck's finden, wenn der begabte Schauspieler im Vertrauen auf eine augenblickliche Begeisterung irgend etwas der Gunst des Augenblicks oder des Zufalls überließ. Wie hoch die wahre Begeisterung anzuschlagen sei, war ihm zwar nicht fremd, aber er konnte ihr nicht das Recht einräumen, den Künstler von der Disciplin frei zu sprechen. Die Erinnerung an ein Beispiel, wieviel wahre Genialität zu leisten vermöge, lag in damaligen Zeiten sehr nahe, da man wohl selten eine höhere und genialere Begabung auf der Bühne hat beobachten können, als die von dem bekannten Ludwig Devrient. Verlangt man vom Schauspieler, daß er sich ganz in seiner Rolle auflösen soll, so erfüllte L. Devrient diese Forderung in hohem Grade. Man behauptet, daß er am Abend der Vorstellung sich einbildete das zu sein, was er vorstellte und daher Schmerz und Freude, Schrecken und Entzücken, Zorn und leidenschaftliche Zuneigung, je nachdem es die Rolle verlangte, in sich selbst durchfühlte. Wie weit dies gegründet ist, vermag ich nicht zu beurtheilen. Gewiß ist es aber, daß ihm auf dem Wege der Genialität, die sich, so zu sagen, wie im Sprunge bewegte, zuweilen die unglaublichsten Erfolge gelangen. Aber bei dem Mangel an Disciplin fehlte ihm auch das Maß für den Ausdruck, die Mimik und das Geberdenspiel im Moment des Bedürfnisses und es konnte daher nicht ausbleiben, was ihm auch Tieck zum Vorwurf machte, daß er nicht selten in das Bizarre und selbst Fratzenhafte fiel, eine Schwäche, die ihm freilich leichter verziehen werden konnte, als einem Anderen,

weil er in der Regel durch seine hinreißenden Effecte die Ruhe im Urtheil der Beschauer erschütterte. Ueberdies war diese Erscheinung einer ungewöhnlichen Begabung für die Geschichte der dramatischen Kunst unserer Tage deshalb von einer verhängnißvollen Bedeutung, weil von ihr gewissermaßen das Ueberhandnehmen eines übereilten Vertrauens auf die Genialität und der Neigung, sich selbst die Regel stellen zu wollen, sowie der Sucht, durch gewaltsame Mittel Effect zu machen, datirt werden kann. Ich muß dies um so mehr glauben, wenn ich mich erinnere, was Tieck von dem Spiele Fleck's zu berichten pflegte. Auch Fleck soll, nach Tieck's Meinung, mehr von der natürlichen Anlage und Genialität als von dem Gebot der Schule getragen worden sein. Dagegen soll er dennoch der, damals allerdings noch weit strengeren, Disciplin so sehr unterworfen gewesen sein, daß er niemals dem Zufall oder der Gunst des Augenblicks allein zu vertrauen schien, oder daß, wenn es der Fall war, es niemals bemerkbar wurde. Wie eifersüchtig auch er auf den Applaus und wie empfindlich er gegen die Gleichgültigkeit des Publicums war, davon erzählt Ed. Devrient in seiner Geschichte der deutschen Bühne ein unterhaltendes Beispiel. Aber dennoch soll er niemals seine Würde als Künstler soweit vergessen haben, daß er die Wahrheit der Natur jemals in gleichem Maße verletzt habe, wie es sich L. Devrient in vielen Fällen zu Schulden kommen ließ.

Bei solchen Betrachtungen kamen wir auch auf die, fast an der Spitze von der Lehre über jede Kunst stehende, Forderung zu sprechen, d. i. auf die Forderung, daß bei jeder künstlerischen Leistung, vor allem Anderen aber bei der Ausübung der dramatischen Kunst, die Bescheidenheit der Natur niemals aus den Augen gesetzt werden dürfe. Gleichwie die Natur bei ihrer unendlichen Fülle an Schöpferkraft niemals mit dem Ueberfluß zu prunken, sondern, trotz ihres unermeßlichen Reich-

thums immer das Gleichgewicht zwischen dem Anspruch des Bedürfnisses und dessen Befriedigung zu erhalten scheint, so ist auch für den Künstler, und besonders den dramatischen, die Mäßigung im Gebrauch seiner Mittel unerläßliche Pflicht. Diese Regel mag auf den ersten Anblick so einfach und selbstverständlich scheinen, daß es fast für müßig gehalten werden könnte, daran zu erinnern. Und doch ist sie eine der schwierigsten in ihrer Anwendung. Nur ein flüchtiger Blick auf die gesammte Geschichte aller Künste kann uns beweisen, wie tief die Neigung dem Menschen eingeprägt ist, unmittelbar nach der Eroberung der ersten materiellen Hülfsmittel, sei es im Bereiche der Poesie oder Kunst, in die Uebertreibung, ja selbst in das Chaotische hinauszugreifen. Wogegen die freie Herrschaft über die Fülle der Mittel und die weise Gebahrung mit ihnen, zur Erreichung des höchsten künstlerischen Zieles, in der Regel die Frucht eines schwererlangten Sieges über die eigene Neigung zur Verirrung ist. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn junge Künstler von lebhaftem Gemüthe leicht in diesen Fehler verfallen. Denn wenn auch die Anforderung, sich ganz der Natur anzuschließen und von ihr die, zur harmonischen Darstellung eines Kunstwerkes unentbehrliche, Bescheidenheit zu lernen, zuerst an das Gemüth gestellt ist, so ist doch mit der Forderung, sich mit Hülfe des Gemüthes ganz in die Natur zu vertiefen, noch wenig gesagt, wenn nicht in derselben zugleich die Mahnung zur erschöpfenden Ausbildung dieses geheimnißvollen Wesens eingeschlossen liegt. Wer erinnerte sich nicht, wie die nach dieser Richtung hinweisenden Auslassungen Wackenroder's und Tieck's in den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und in den Phantasien von Tieck, sowie in seinem Sternbald, so zeitgemäß und berechtigt sie auch waren, den mannichfachsten Mißverständnissen ausgesetzt gewesen sind? Wie dort die Anforderung, dem Gemüthe in künstlerischen Schöpfungen vor-

zugsweise zu vertrauen, und ihm die erste Stimme zu gönnen, nur deshalb zur Sentimentalität, Weichlichkeit und verschrobenen Unnatur führen konnte, weil sie in allzubeschränktem Sinne aufgefaßt wurde, so würde dieses Uebel auch in der dramatischen Kunst unter gleicher Auffassung eintreten. Wir werden daher die kurz vorher betonte Aufstellung, daß nemlich dem dramatischen Künstler die strengste Wahrheit gegen sich selbst unter Allen am unentbehrlichsten ist, gerade auf diesem Punkte am meisten als berechtigt erkennen. Wie sollte ich auch erst daran zu erinnern brauchen, daß das Gemüth, wiewohl es der Boden ist, auf dem die tiefsinnigsten, die, in das Uebermenschliche am meisten hinaufreichenden, Anschauungen erwachsen, zugleich den äußersten Mißverständnissen, Verirrungen und den gewaltsamsten Absprüngen von Natur und Wahrheit ausgesetzt ist. Das Nemliche, was man durch die Berufung auf dasselbe zu vermeiden sucht, wird also dadurch verschuldet werden, wenn das Gemüth von der Besonnenheit des Verstandes und der Klarheit des Urtheils nicht in die Schule genommen wird. Wir dürften daher nicht überrascht sein, wenn ein heutiger Jünger der Kunst zur Entschuldigung seiner übertreibenden Leidenschaftlichkeit, seiner vorherrschenden Neigung, sich mehr in dithyrambischem Schwunge als in gelassener Haltung zu bewegen, anführen wollte, auch er folge genau dem Muster der Natur, da diese wenig oder gar nicht im stillen Wechsel von Schaffen und Vernichten, wohl aber in Sturm, Gewitter und Erdbeben oder anderen Zuständen der Empörung die Gemüther ergreife? Diese Annahme ist nicht aus der Luft gegriffen. Es giebt vielmehr Beispiele genug, daß Schauspieler vermeinen, nur auf diesem Wege wirken zu können. Erfahren wir es doch selbst im gemeinen Leben, daß sich einzelne in die Gewohnheit verirren, Alles nur von der leidenschaftlichen Seite aufzufassen und keine Aeußerung ohne leidenschaftliche Färbung vorbringen zu können. Ein solcher Fall würde nicht wieder-

holt vorkommen, wenn es nicht zu den schwereren Aufgaben eines geläuterten Gemüthes gehörte, die tiefsinnige Harmonie der Natur im Zustande der Ruhe zu fassen. Und es ist derselbe Fall mit der Aufgabe, welche einem dramatischen Künstler bei einer poetischen Rolle vorliegt. Diejenigen Stellen vorzugsweise in's Auge zu fassen, die sich im Sturme der Leidenschaft am gewaltigsten an die Empfindung der Zuhörer wenden, das ist nicht die schwerste, ja kaum eine würdige Aufgabe des Künstlers. Wer aber mit redlichem Bemühen und offenem Gemüthe gelernt hat, den tiefen Sinn derjenigen Stellen in sich aufzunehmen, wo die Handlung in wirklicher oder scheinbarer Ruhe sich zur Entscheidung vorbereitet, wer es begriffen hat, daß in diesen Stellen oft die größten Schönheiten eingeschlossen liegen, und wer es vermag, mit der keuschesten Reinheit des Gemüthes dem Publicum das Verständniß dieser Schönheiten zuzuführen, der darf sich einer wahren Künstlerschaft rühmen. Während jene, sei es auch mit talentvoller Darstellung der Leidenschaft, im Stande sein werden, die Zuhörer für den Moment zu erschüttern, zu erschrecken und zu betäuben, wird es diesem gelingen den empfänglichen Gemüthern im Publicum das Bild eines naturgemäßen Erlebnisses einzuprägen. Der Eindruck des Erhabenen, den wir von den Empörungen im Leben der Natur nur deshalb empfangen können, weil wir, trotz der Erschütterung des Augenblicks, fühlen und wissen, daß diese Erscheinungen nicht das Resultat eines gewaltsamen Absprungs von der allgemeinen und unerschütterlichen Ordnung, nicht dazu bestimmt sind, die ewige Harmonie des großen Organismus zu zerstören und in chaotische Verwirrung aufzulösen, sondern gleich der Ruhe und Stille auf ewigen Gesetzen beruhen, dieser Eindruck des Erhabenen kann auch im Gebiete der dramatischen Kunst nur auf dem zuletzt bezeichneten Wege erlangt werden.

Soll aber der dramatische Künstler in erster Reihe sich an das Gemüth wenden und ist in diesem Anspruch auch die Aufforderung an die Läuterung und die harmonische Ausbildung des Gemüthes eingeschlossen, so ist damit keineswegs ausgesprochen, daß er bei der Darstellung selbst der Herrschaft desselben in gleichem Maße unterworfen sein dürfe, wie er sie über die Zuschauer auszuüben berufen ist. Es giebt Künstler und vorzugsweise Künstlerinnen, welche von den darzustellenden Affecten so heftig ergriffen werden, als ob sie das, was sie darstellen sollen, selbst erlebten. Man erzählt unter Anderem von der Schwester Schröder's, daß sie bei ergreifenden Rollen häufig bis zum Erkranken erschüttert worden sei. Auch wissen wir, daß diese, in vieler Hinsicht ausgezeichnete, Schauspielerin kein hohes Alter erreichte. Wiewohl die letzte Veranlassung zu ihrem Tode durch einen Sturz vom Pferde, dessen Folgen sie unbedachtsamer Weise verheimlichte, gegeben worden sein soll, so ist es doch nicht unwahrscheinlich, daß die ungezügelte Herrschaft der Leidenschaft in ihren Darstellungen den zarten Körper allzusehr erschüttert und dadurch den Keim zu ihrem frühen Ende gelegt hat. Ihr Bruder konnte diese rückhaltlose Hingebung an die Empfindung nicht billigen, weil sie ihm, als vollendetem Künstler, um so mehr als Schwäche gelten mußte, als die Wirkung des Spiels von seiner Schwester hinter ihren übermäßigen Anstrengungen häufig zurückblieb. Dieser Umstand, der Vielen im Publicum nicht fremd bleiben konnte, veranlaßte bei dem Tode der verehrten Künstlerin manche, wiewohl ungegründete, aber dennoch drückende Vorwürfe der Härte und Lieblosigkeit gegen Schröder. Das ist auch, was Goethe in „Wilhelm Meister's Lehrjahren" bei seiner Schilderung von dem Verhältniß Serlos' und seiner Schwester, Aurelia benutzt hat. Wer diese Stellen aufmerksam liest, wird sich leicht davon überzeugen können, daß auch Goethe die Ueberspannung des Gemüthes bei der scenischen Darstellung,

wie er sie an Aurelia schildert, nicht als einen nachahmungswürdigen Vorzug, sondern als eine, wenn auch in Bezug auf den Grund noch so verehrungswürdige, Schwäche hat schildern wollen. Auch ist es von wiederholten Erfahrungen bewiesen, daß Schauspieler und Schauspielerinnen, die sich in Momenten der Rührung oder bei einer anderen leidenschaftlichen Erregung der eigenen Rührung und sogar der Thränen nicht enthalten können, niemals den Eindruck hervorrufen, den sie beabsichtigen. Von Eckhof wird erzählt, daß er auf der Bühne niemals eine Thräne vergossen und dennoch unendlich viel Thränen hervorgerufen habe; und ich glaube man wird von Schröder dasselbe sagen können. Ich weiß, daß man mir namentlich die Stelle aus Shakspere's Hamlet entgegenhalten kann, wo in der Schauspielerscene der Prinz im Auge des Schauspieler's eine Thräne zu bemerken glaubt, als dieser die bekannte Stelle über den Tod des Priamus herzusagen hatte. Man wird behaupten wollen, Shakspere, der kurz darauf die tiefsinnigsten Regeln über die Schauspielerkunst dem Prinzen in den Mund legt, würde dieses Zeichen der eigenen Rührung an einem Schauspieler nicht zum Gegenstand der Aufmerksamkeit gemacht haben, wenn er es für eine tadelnswerthe Schwäche gehalten hätte. Ich halte zwar diese Schlußfolgerung an sich selbst für irrig, weil mit der Betrachtung Hamlet's über die täuschende Wahrheit, mit welcher der Schauspieler die ergreifende Scene in seinen Mienen darstellte, nicht der unwiderlegliche Beweis gegeben ist, daß der Schauspieler aus eigner Rührung wirklich geweint habe. Um aber den Einwand damit nicht oberflächlich abzuweisen, berufe ich mich auf die Worte Hamlet's selbst. Sie stimmen unter sich eben so überein wie mit meiner Behauptung. Alles, was er in Scene 2, Act 3 ausspricht von der Mäßigung, selbst im höchsten Sturme der Leidenschaft, von dem Gebrauche des eigenen Urtheils, um auch nicht zu zahm zu sein, ferner die Warnung, niemals die Be-

scheidenheit der Natur zu überschreiten, und endlich die Anforderung, der Natur den Spiegel vorzuhalten, ist unausführbar ohne Hülfe der äußersten Virtuosität der Kunst. Diese besteht aber niemals darin, das zu sein, sondern vielmehr darin, das vollkommen zu scheinen, was man darzustellen hat. Gleichwie im großen Style der Historienmalerei niemals der Zweck vorliegen kann, das Auge des Beschauers so sehr zu täuschen, daß er glauben müßte, nach der dargestellten Form greifen zu können, gleichwie hier zwischen der Freiheit der Imagination, welche dem Beschauer bewahrt werden muß, und der Wirkung der Illusion, welche diese Kunst hervorrufen soll, eine feine Linie gezogen ist, die zwar nur von dem wahren Ingenium, trotz ihrer unmittelbaren Berührung, auf das Zarteste bewahrt werden kann, die aber kein Künstler ungestraft verletzen darf, so ist auch für die Schauspielkunst im größten Style eine Gränze gezogen zwischen der rein materiellen Wahrheit und dem, was die Kunst darstellen darf. So und nicht anders wird auch diejenige Wirkung zu verstehen sein, welche der Schauspieler auf Hamlet hervorgebracht hat. Auch die Worte geben keinen anderen Sinn:

Is it not monstrous, that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his *own conceit,*
That, from here working, all his visage wann'd,
Tears in his eyes, distraction in his aspect.
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit.

Ist's nicht erstaunlich, daß der Spieler hier
Bei einer bloßen Dichtung, einem Traum
Der Leidenschaft, vermochte seine Seele
Nach eignen Vorstellungen so zu zwingen,
Daß sein Gesicht von ihrer Regung blaßte,
Sein Auge naß, Bestürzung in den Mienen,
Gebrochne Stimm', und seine ganze Haltung
Gefügt nach seinem Sinn.

Ich lese daraus nichts Anderes, als daß der Schauspieler, nach Hamlet's Meinung, mit höchster Virtuosität vermocht hat,

das zu scheinen, was er darstellen wollte, und Hamlet's Gemüth davon so ergriffen worden, daß seine Imagination der künstlerischen Leistung bis zur Illusion gefolgt ist. Ich scheue mich auch nicht zu behaupten, daß, wenn der Schauspieler den verzweifelten Schmerz Hecuba's, den er schildern sollte, in seiner ganzen Ausdehnung wirklich empfunden hätte, er nicht im Stande gewesen wäre, dem Prinzen Hamlet diesen Eindruck zu machen.

Die einzelnen Stufen theoretisch aufzuzählen, auf welchen der Künstler von dem ersten Empfängniß seiner Aufgabe im Gemüthe bis zu dieser Höhe emporzuklimmen hat, ist freilich nicht möglich. Auch wird es schwer zu entscheiden sein, ob er auf diesem Wege nicht einmal in ein Stadium treten müsse, wo die ganze Gewalt der darzustellenden Leidenschaften sein Gemüth bis zur Zermalmung ergreift. Gewiß ist es indessen, daß ihm die darzustellende Rolle zum eigenen Erlebniß geworden sein muß, ehe er im Stande ist, ihr in höchster Vollkommenheit zu genügen.

Je mehr man sich diese Schwierigkeiten versinnlicht, desto nachsichtiger wird man mit den Leistungen derjenigen werden, deren Schwächen und Fehler nicht durch anmaßende Erhebung über ihre Kräfte, nicht durch eigenwilliges Verschmähen der besseren Kenntniß veranlaßt werden, und dann bis zur Verirrung in gemüth- und sinnlose Manierirtheit aufsteigen, sondern, trotz einer redlichen Bemühung, in dem Mangel der höheren Fertigkeit ihren Grund finden. Daher übte Tieck auch diese Nachsicht mit der größten Geduld. Ja, es war sogar nichts leichter, als ihn, selbst nach trotziger Geringschätzung seiner Winke und Anweisungen, durch eine freundliche Umkehr zu versöhnen. Auch wußte Niemand mehr als er, wie selten das Außerordentliche einer überragenden Begabung ist und wie man sich daher oft bescheiden müsse, mit Talenten von mittlerer Größe zu arbeiten. Nur daß er gerade aus diesem

Grunde den größten Werth auf die bescheidenste Natürlichkeit und auf die unverfälschte Wahrheit in der Darstellung legte. Denn es war ihm nicht fremd und er hat, gerade während seiner Thätigkeit in Dresden, wiederholt die Erfahrung gemacht, daß auf diesem Wege sich zuweilen Anlagen entfalten, welche im Beginn der künstlerischen Laufbahn selbst dem Auge des Kenners verschleiert sind, und nur der Befreiung von der beengenden Form oder der Belebung durch günstige Anregungen bedürfen, um auf überraschende Weise an das Licht zu treten.

Ich erinnere mich aus den ersten Jahren meiner Bekanntschaft mit Tieck einer auffallenden Erscheinung dieser Art. Auf den besonderen Rath und Antrieb Tieck's war um 1826 Fräulein Gley, die Tochter eines geübten Schauspielers, engagirt worden, wiewohl der General-Director in Uebereinstimmung mit Andern kein Vertrauen in ihr Talent setzen konnte. Ich selbst urtheilte bei ihren ersten Rollen unbillig über ihre Leistungen. Als ich bei Gelegenheit mich selbst gegen Tieck darüber aussprach, wies er mir mit der größten Milde und Nachsicht nach, wie ich den Mangel an Uebung und Ausbildung der angehenden Künstlerin zu unbillig tadle, und dagegen übersehe, was aus ihr werden könne, wenn es ihr gelinge, diese Schwächen zu überwinden. Ich führe dies absichtlich an, weil es bei mir den Ausgangspunkt zu der Erkenntniß darüber bildete, wie häufig uns diese Schwäche des Urtheils irre führt. Wie oft geschieht es nicht, daß man gegen die verzeihlichsten Unvollkommenheiten einer begabten Anfängerin ein hartes, ja sogar ein verdammendes Urtheil übt, und dagegen durch offenbare Fehler und Mängel routinirter Schauspieler von geringer dramatischer Begabung bis zum excentrischen Applaus geblendet wird! Auf diese Weise werden nicht selten glückliche Anlagen in die Verirrung und Verwilderung hinein getrieben, und ein ungerechtes Publicum weiß oft nicht, welche Verschuldung es auf sich nimmt, und wie sehr es sich selbst den schönsten Genuß

verkürzt, indem es den begabten Anfänger durch Gleichgültigkeit oder Mißfallen zurückstößt, und den geübten Coulissenreißer durch unverdienten Beifall und Huldigungen aller Art verzieht. Der Beweis, wie richtig Tieck geurtheilt hatte, wurde von Fräulein Gley später auf glänzende Weise geliefert. Es war ein günstiger Umstand für sie, daß bei ihrem Eintritt in die Truppe des Dresdner Hoftheaters diejenigen Rollen, die nach ihrem Naturell ihr zukamen, von der, zwar schon bejahrten, aber noch immer hochgefeierten Madame Schirmer festgehalten wurden. Auf diese Weise gewann sie Zeit und Ruhe, sich zu dem Fach der gefühlvollen Rollen heranzubilden. Mit welchem Fleiß und welcher Einsicht sie darin sich befestigt hatte, davon legte sie, meiner Erinnerung nach, die erste Probe ab in der am 20. April 1827 stattfindenden Aufführung von Schiller's Kabale und Liebe. Sie spielte die Rolle der Louise Millerin mit einer solchen Tiefe der Empfindung, daß ihr viele großartige Züge, namentlich in der schweren Scene, wo sie genöthigt wird, den verhängnißvollen Brief zu schreiben, so sehr gelangen, als ob sie dieselben nicht gelernt hätte, sondern als ob sie die Resultate des unmittelbaren Impulses ihres Innern wären. Ich bekenne, bis dahin den erschütternden Eindruck einer wahren Illusion noch niemals so stark empfunden zu haben. Was Tieck in den dramaturgischen Blättern*) darüber ausspricht, beweist, daß sie dem Dresdner Publicum mit dieser Darstellungsweise einen neuen Gesichtskreis eröffnete. Nur beklage ich, daß mir hinsichtlich des Details der Mittel, mit denen sie diese Wirkung hervorgebracht hat, mein Gedächtniß nicht treu genug ist, um eine Ausstellung, welche er an ihrem Spiele macht, vollständig zu verstehen. Er sagt: Nur ist freilich der Versuch, eine tragische Rolle so aufzufassen, daß man nie die Theaterrede, nie das Auswendiggelernte vernehmen soll (wo

*) Kr. Schr. IV. 220.

der Redende meist schon weiß, was der Mitsprechende antworten und er selbst dann erwidern wird) ein so großes Wagestück, daß in der Rolle (die außerdem nicht ohne Widersprüche ist) das Herzliche, Großartige wohl hervortrat, aber noch hier und da die geistige Bindung fehlte, jene künstlerische Verschmelzung, die das Disharmonische wieder in Harmonie setzt." Vielleicht, daß er hier an eine Forderung gedacht hat, welche er oft geltend machte, daß nemlich der Schauspieler durch seine Kunst die Unvollkommenheiten der darzustellenden Rolle zu verbergen und gewissermaßen auszugleichen streben solle. Denn allerdings ist diese Befähigung das einzige Mittel, durch welches es großen Künstlern, wie Schröder, Iffland, Eßlair oder Anschütz gelungen ist, selbst in Rollen schwacher Stücke, so sehr zu glänzen, daß solche mittelmäßige Dramen, wie z. B. manches von Iffland und Kotzebue, Otto von Wittelsbach, Essex und andere, durch diese Meister in der Darstellung eine gewisse Berühmtheit erlangten. — Noch bedeutender war Fräulein Gley in der Rolle von Gretchen in Goethe's Faust, von dessen Aufführung später die Rede sein wird. Ich verdanke ihr daher Eindrücke, welche ich in Bezug auf ihre tiefe Bedeutung wenig andern Erlebnissen an die Seite setzen kann. Sie ging dann zu dem Burgtheater in Wien über, wo sie sich mit Rettig verheirathete. Als sie wenige Jahre nachher mit diesem nach Dresden zurückkehrte, hatte sie zwar von der natürlichen Wärme und Innigkeit ihrer Darstellungsweise etwas verloren und dafür einen mehr rhetorischen Ton angenommen, war auch zu Rollen übergegangen, welchen dieser mehr zusagte, als die unmittelbar aus dem Gemüth hervorgehende Rede; aber sie hat vermöge ihrer großen Virtuosität und ihrer künstlerischen Gediegenheit bis an ihr Ende einen verdienten Beifall behalten.

Ungefähr zu derselben Zeit, als Fräulein Gley engagirt wurde, trat Becker in die Truppe der Hofschauspieler ein.

Seinem Aeußeren nach war er recht eigentlich zum Schauspieler bestimmt, von angenehmen Gesichtszügen, wohlgebildeter, wiewohl etwas zu völliger Gestalt, edler Haltung und mit einem klangreichen Organ begabt. Nur konnte er bei seinem Auftreten das Gefühl der Eitelkeit nicht immer genug verbergen. Da er sich aber dem Rathe und der Leitung Tieck's mit der größten Hingebung unterwarf, leistete er in vielen Rollen Befriedigendes und war selbst in einigen ausgezeichnet zu nennen. Am meisten sagten seinem Naturell diejenigen Rollen zu, wo er eine geniale Leichtigkeit entwickeln konnte, z. B. im Portrait der Mutter von Schröder die Rolle des Beckau. Auch wo es auf feines Wesen, gepaart mit edler Repräsentation ankam, wie im Don Cesar aus „Donna Diana," im Don Sancho Ortiz aus dem „Stern von Sevilla," war er vorzüglich zu nennen. Es konnte für ein Glück gelten, zwei junge Männer von so ausgezeichneter Bildung, wie Becker und E. Devrient, zugleich zu besitzen, weil dadurch manche Stücke erst möglich wurden. Nur fehlte es nicht an der Eifersucht, welche unter Künstlern sich leicht entzündet, wenn ihre Rollenfächer sich nahe berühren, und es entstand dadurch manche Hemmung in der Ausführung von den Bestrebungen Tieck's.

Einen Beleg, wie selbst bei widerstrebenden Hindernissen des Aeußeren und der natürlichen Begabung durch Fleiß und Strenge gegen sich selbst viel geleistet werden kann, lieferte von Zahlhas. Er war nicht von der Natur begünstigt. Es fehlte seiner Erscheinung an gewinnender Anmuth und seiner Stimme an wohllautendem Klang. Demungeachtet war er so gründlich durchgebildet, daß er, soweit es seine Natur gestattete, sich alle Mittel eines correcten Spiels zu eigen gemacht hatte. Er war frei von aller Manier und Affectation, besaß die Kunst der Rede in hohem Grade und wußte sein Mienen- und Geberdenspiel vortrefflich zu beherrschen. Wie seine Dar-

stellung des Wallenstein, mit welcher er am 24. Februar 1825 debütirte, vom Publicum aufgenommen worden, ist mir nicht bewußt. Jedenfalls verdunkelte er seinen Vorgänger Hellwig nicht, der, wegen seiner genialen Darstellungsweise, gerade in dieser Rolle die größte Gunst des Publicums besaß. So weit mein Gedächtniß reicht, war er überhaupt mehr dazu geeignet, in sogenannten Anstandsrollen seinen Platz auszufüllen, als in denjenigen, die man gemeinhin Heldenrollen zu nennen pflegt. Seinem herben Ton eignete vorzüglich die Rolle des Cassius in „Julius Cäsar" von Shakspere und des Verina in „Fiesko" von Schiller. Dagegen war ihm die natürliche freie Beweglichkeit versagt, welche zu einem Ricaut de la Marlinière in Lessing's M. von Barnhelm oder zu einem Ger. Klingsberg in Schröder's unglücklicher Ehe aus Delicatesse erforderlich ist. Demungeachtet verdiente er auch in diesen Rollen nicht unbedingten Tadel, und ich habe in der Folge mir oft sagen müssen, wie hoch die mindere Vollkommenheit der Schauspieler damaliger Zeit über denjenigen Standpunkt der Ausbildung und Befähigung erhaben war, auf welchem wir in heutigen Tagen selbst die Besseren sehen. Ueberdies war von Zahlhas durch seine Bildung und schätzenswerthe Kenntniß der Erfordernisse scenischer Ausbildung für das Gesammte der Anstalt so viel werth, daß er es verdiente genannt zu werden.

Ueber Madame Mövius, welche gegen Ende des Jahres 1827 in Lady Milford (Kabale und Liebe), Gräfin Orsini (Em. Galotti) und Minna von Barnhelm gastirte, und gegen Ostern 1828 engagirt wurde, giebt Tieck in seinen dramatischen Blättern*) einen Bericht. Ich kann mich daher der Kürze halber darauf beziehn, um daran zu erinnern, daß dem Dresdner Hoftheater dadurch ein wesentlicher Gewinn zugeführt

*) Kr. Schr. IV. 259.

wurde. Etwas früher war Fräulein Fournier, eine junge, durch Anmuth und natürliche Empfindung gewinnende Schauspielerin engagirt worden. Endlich verdient noch genannt zu werden der Komiker Meaubert, der, wiewohl nicht immer frei von Uebertreibung, durch seinen lebhaften Humor sich lange in der Gunst des Publicums erhielt.

Mit diesen Mitteln ausgerüstet, sind dem Hoftheater zu Dresden bis in den Beginn der dreißiger Jahre Vorstellungen von der ausgezeichnetsten Art gelungen. Wiewohl hier und da im Einzelnen noch Manches zu wünschen übrig blieb, und wiewohl Manches auch Tieck's feines Auge daran noch auszusetzen haben mochte, so war dennoch durchweg der Ernst und würdige Anstand, ja man darf wohl sagen, die künstlerische Weihe, mit der Alles, und selbst das minder Bedeutende behandelt wurde, im höchsten Grade zu loben. Indem ich das Verzeichniß der in dieser Periode gegebenen Stücke mustre, finde ich, außer den schon früher genannten, mehrere Stücke von Shakspere, welche neu einstudirt worden sind. Der Aufführung von Julius Cäsar am 31. October 1826 erinnere ich mich noch lebhaft als eines besonderen Erlebnisses. Es wird selten vorkommen, daß die Rollen dieses schwierigen Stückes fast durchgängig mit so geübten Künstlern zugleich besetzt werden können, und man hatte Ursache mit Julius als Cäsar, mit E. Devrient als Marc Anton, Becker als Brutus, sowie Zahlhas und Pauli als Cassius und Casca im Allgemeinen zufrieden zu sein. Was Tieck nach seiner kurzen Bemerkung über diese Aufführung*) an derselben zu wünschen übrig bleibt, ist unter allen Umständen auf ein gediegenes und gerechtes Urtheil begründet. Dagegen wird eine billige Kritik anerkennen müssen, daß nach der langen Zeit, welche seit den letzten meisterhaften Darstellungen Shakspere'scher Stücke unter

*) Kr. Schr. IV. 222.

Schröder und seinen Schülern verflossen war, die vollständige Wideraufnahme dieses Tones in Rede und Geberde nicht zu den leichtesten Aufgaben gehörte. Wiewohl Becker nicht immer den natürlichen Ton einer tiefen gemüthlichen Erregung zu treffen wußte, und sich selbst Schaden that durch eine allzubewußte Aufmerksamkeit auf das Aeußerliche, gab er dennoch ein anziehendes Gemälde. Devrient war für den Marc Anton fast zu jung, sowie ihm überhaupt die Darstellung einer jugendlichen Lebendigkeit mehr gelang, als das gesetztere Wesen eines gereiften Mannes. Demungeachtet konnte man dem schönen Manne diesen Mangel leicht verzeihen für viele treffliche Momente seiner Darstellung. Der formelle Fehler, welchen Tieck in seinen Bemerkungen rügt, daß nemlich die Verschworenen bei der Ermordung Cäsar's nicht die, bei den Römern damals üblichen, kurzen Schwerter, sondern kurze Dolche unter der Toga hervorziehen, ist ein schlagender Beweis, wie oft es Tieck schwer, ja in manchen Fällen fast unmöglich fiel, mit seiner richtigeren Einsicht gegenüber von anmaßlichen und nicht selten übelwollenden Widersprüchen bei der Regie durchzudringen.

Am 19. März 1827 wurde zum ersten Male Othello v. Sh. nach der Vossischen Uebersetzung aufgeführt. Hier muß ich mehr noch, wie an anderen Stellen, mich auf Tieck's Relation über diese Aufführung in den dramatischen Blättern*) berufen. Denn es würde mir nicht möglich sein, mehr und Besseres über dieselbe auszusprechen. Durch die Bemerkungen über die Rolle der Desdemona giebt sie mir Gelegenheit zu einer Auslassung über die wiederholt mit Tieck besprochene Erfahrung, daß es manche Rollen von Sh. gebe, wo der ungekünstelte Ton der Natur durch keine bewußte Anstrengung zu ersetzen ist, wenn er sich nicht in der Anlage des Schauspielers wie von selbst meldet. Es ist daher begreiflich, daß

*) Kr. Schr. IV. 223.

solche Rollen, zu denen vorzugsweise die der Desdemona gehört, zuweilen von begabten Anfängerinnen besser ausgeführt werden können, als von geprüften Künstlerinnen. Auch liegt in diesem Umstande die ernste und dringende Aufforderung für jede junge Künstlerin, diese Anlage zu einer tiefgemüthlichen Naivetät als einen unersetzlichen Schatz gegen jede Verderbniß durch Affectation oder bewußte Spannung zur Unnatürlichkeit auf das Sorgfältigste zu bewahren. Wenige Künstlerinnen sind vielleicht in dieser Beziehung von Haus aus durch die Natur mehr begünstigt gewesen, als Mad. Schirmer, welcher, ihrer Stellung nach, die Rolle der Desdemona zufallen mußte. Ich darf dies vermuthen nach manchen Erlebnissen, wo dieser ausgezeichneten Frau der rührendste Ton der Naivetät vortrefflich gelang, sobald sie sich dieser Anlage ganz hingab und der Neigung widerstand, in einem allzuschleppenden Tone der Recitation mit einer mißverständlichen Kunstausbildung glänzen zu wollen. Wie aber so oft der Künstler, und besonders der dramatische, gegen seine natürliche Anlage ungerecht ist und einen größeren Ruhm darein setzt, das seinem Talente ferner Liegende mit Anstrengung darzustellen, als das, was seiner Natur am nächsten liegt, genügend auszubilden, so mag es auch mit dieser, überaus fleißigen, in vieler Hinsicht ausgezeichneten Künstlerin der Fall gewesen sein. Und ich begreife, wie die weit bedeutenderen Ansprüche an eine künstlerische Virtuosität bei der Rolle einer Julia weit mehr von ihr befriedigt werden konnten, als die Forderungen dieser Naivetät und man möchte sagen, dieser verhängnißvollen Unschuld, durch welche der tragische Untergang Desdemona's bedingt ist. Wie sehr ist doch Tieck in seinem Rechte, wenn er besorgt, daß bei einem allzuabsichtlichen Spiel die Naivetät dieser Rolle zur Ziererei und die Kindlichkeit zur Koketterie werden könne, wo dann Altklugheit die Herzlichkeit vorstellen solle, und wir den Dichter nicht mehr verstehen, der uns solche Widersprüche

vorführt. Dasselbe Mißverständniß, nur in anderer Beziehung, erleben wir gerade heutzutage, wo es gewissermaßen zur Mode geworden ist, von den Shakspere'schen Stücken so viel als möglich auf die Bühne zu bringen, ohne doch die Kräfte, welche man dazu anlegen kann, genügend geprüft zu haben. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn ein großer Theil des Publicums — auch Solche, die wahre Verehrer Sh's. zu sein glauben, — sich von Widersprüchen, Dunkelheiten oder Unnatürlichkeiten bedrückt fühlen. Man sucht dann den Grund des vermeintlichen Uebels nicht in der mangelhaften, oft sogar völlig fehlerhaften Darstellung, sondern im Original; und aus diesem Irrthum entsteht die Begierde nach Umarbeitungen, Verkürzungen und sonstigen Aenderungen, bei denen, selbst wenn der redlichste Wille und eine erschöpfende Bühnenkenntniß angewendet werden, nicht selten erst Widersprüche, Zusammenhangslosigkeit oder Unnatürlichkeiten in dem Text entstehen, und unter allen Umständen der magischen Wirkung der tiefsinnigen Poesie wesentlicher Schaden zugefügt wird.

Wo solche Aenderungen wirklich nöthig waren, verschmähte auch Tieck dieselben nicht. Bei der am 3. Februar 1829 erneuten Aufführung von König Lear nach der Vossischen Uebersetzung hatte er selbst Manches gemildert. Daß namentlich die grausame Scene, wo der Herzog von Cornwall dem alten Gloster die Augen austritt, nicht auf der Bühne dargestellt werden könne, war er so fest überzeugt, daß er sogar Zweifel darüber hegte, ob diese Scene von Sh. selbst so gedichtet worden sei. Ob Carl Devrient, der nach Hellwig's Tode die Titelrolle übernommen hatte, im Stande gewesen sei denselben völlig zu ersetzen, vermag ich nicht zu beurtheilen. An dem erforderlichen Fleiße von Seiten Tieck's, den talentvollen Schauspieler in diese Rolle einzuführen, hat es so wenig gefehlt, als an des Schauspielers gutem Willen, sich diesen Rath zu Nutze zu machen. Nur blieb immer zu wünschen übrig, daß sich

Carl Devrient mehr einer gediegenen Virtuosität befleißigte, als den momentanen Einflüssen seines, allerdings bedeutenden Talentes vertraute. Sein Lear bot daher viele schöne, überraschende und ergreifende Momente dar; aber man sah kein zusammenhängendes, um wie viel weniger ein harmonisch abgerundetes Gemälde. Vor allem Anderen that er der Erfüllung dieser Forderung dadurch Schaden, daß er seinem jugendlich kräftigen Naturell oft zu freien Lauf ließ. Denn wiewohl Lear, trotzdem, daß er sich einen achtzigjährigen Greis nennt, nicht in äußerster Hinfälligkeit dargestellt werden darf, weil sonst die bis zum Wahnsinn gesteigerte Gewalt seiner Leidenschaft undenkbar würde, ist es dennoch störend, wenn man in vielen Momenten durch den Ton der Rede, oder durch Geberden daran erinnert wird, daß sich ein junger Mann in einen Greis verkleidet hat. Von ausgezeichneter Wirkung war Julius als Kent. Den treuherzig herben Ton dieses treuen Dieners des Königs wußte er vortrefflich zu treffen. Dabei sah man auch unter der Verkleidung immer den edlen und vornehmen Mann, und selbst die ihm eigenthümliche Schwäche einer oft allzustoßweise hervorgebrachten Rede that in dieser Rolle keinen Schaden, weil sie die Neigung zur Uebereilung, welche Kent mit dem König gemein hat, und die überhaupt in diesem Drama eine Hauptrolle bei dem gemeinsamen Verhängniß spielt, auf angemessene Weise bezeichnete. Becker spielte an diesem Abend die Rolle Edgar's mit gewohnter Kunstfertigkeit und verfehlte im Ganzen nicht den Eindruck, den er beabsichtigte. Aber immer wieder fiel der Mangel einer bewußtlosen Freiheit in der Bewegung und die vorherrschende Neigung zu gesuchten und fast tänzerhaften Stellungen auf. Werdy war als Gloster von bewährter Vollkommenheit, Fräulein Fournier als Cordelia, sowie Mad. Mövius als Goneril und Mad. Müller als Regan waren überaus lobenswerth. Die Rolle des Narren war Pauli zugefallen und ich erinnere

mich diese schwere Aufgabe niemals besser gelöst gesehen zu haben, wenngleich an der vollkommenen Darstellung des Originals noch Manches fehlte. Was durch Virtuosität, mit anderen Worten durch gründliche Durchbildung aller von der Natur verliehenen Mittel, geleistet werden kann, gab uns Pauli in vollem Maße. Aber die Leichtigkeit des Humors, gepaart mit einer tiefen, wenn auch zurückgepreßten Gemüthlichkeit war Pauli nicht gegeben, da er, selbst in positiv komischen Rollen, in der Regel eine zu große Trockenheit bewahrte, die nicht selten an Herbigkeit grenzte. Um wie viel weiter habe ich dagegen in späterer Zeit Schauspieler in dieser Rolle vom Ziele abirren sehen. Ich habe es erlebt, daß in derselben nicht allein die bloße Fratze vorherrschte, nicht allein jede humoristische Bemerkung mit einer Grimasse eingeleitet und selbstgefällig begleitet, sondern auch das Meiste mit einer, bis zum Hämischen gesteigerten Bitterkeit herausgestoßen wurde. Und dieser Schauspieler fand nicht blos bei der allgemeinen Menge lauten Beifall, sondern wurde auch von Solchen als Muster belobt, die sich eine wahre Verehrung für Sh. und ein gründliches Verständniß seiner Dichtungen zutrauten.

Zu den bedeutendsten Erlebnissen damaliger Zeit gehörte die am 26. April 1829 stattfindende Aufführung des ersten Theils von Sh's. Heinrich IV. Julius war als König so sehr in seinem Fache, daß es kaum nöthig ist, etwas Weiteres zu seinem Lobe zu sagen. Becker als Prinz Heinrich füllte diese Rolle um so glücklicher aus, als sein Naturell zu dem Bilde dieses genialen jungen Herrn vortrefflich paßte. Denn diesem konnte man den leisen Anstrich einer jugendlichen Eitelkeit, sowie die zuweilen allzuleichte, fast tänzelnde Beweglichkeit, kurz manche eigenthümliche Schwächen des Schauspielers eher verzeihen, als manchem Andern. Devrient war in der Rolle des Percy vielleicht so ausgezeichnet, als ich ihn in keiner anderen gesehen habe. Hier wirkte die natürliche Anlage zur

leidenschaftlichen Hast und Uebereilung ebenso glücklich, als sie ihm in anderen Rollen nachtheilig war. Man würde ihn für noch vollkommner haben halten können, wenn er in seiner Leidenschaftlichkeit mehr auf Anmuth in den Bewegungen hätte achten können und seiner männlichen Schönheit nicht wiederholten Schaden gethan hätte durch verschrobene und unschöne Stellungen. Auch hier lieferte Pauli als Falstaff einen glänzenden Beweis von dem was er vermochte. Selbst der gewöhnliche Mangel an natürlichem Humor und ungekünstelter Laune trat mehr in den Hintergrund, als bei anderen Gelegenheiten, wenngleich in dieser Hinsicht das ächte Bild des alten Sünders, dem man wegen des unerschöpflichen Schatzes an Witz und lügenhafter Erfindsamkeit nicht zürnen kann, nicht vollständig zur Ausführung kam. Daß auch der Rolle von Worcester von Werdy ihr Recht geschah, bedarf kaum der Erinnerung. Als S. Walter Blunt zeigte sich ein junger Schauspieler, der Sohn unseres Veteranen Burmeister, so vortrefflich, daß sein längeres Verweilen in Dresden wünschenswerth gewesen wäre. Auch die minder bedeutenderen Rollen wurden durch Keller, Kapus, Rosenfeld, Meaubert und Andere mindestens zur Zufriedenheit ausgeführt, so daß man auf die Lösung der schwierigen Aufgabe mit der größten Genugthuung zurückblicken konnte. Noch in demselben Jahre, am 10. December, wurde der zweite Theil Heinrich's IV. aufgeführt. Ich kann über den Erfolg dieser Aufführung nicht urtheilen, weil ich sie nicht gesehen habe, muß aber vermuthen, daß das Publicum keinen Geschmack daran gefunden hat, weil mir keine Wiederholung davon bekannt ist.

Zu den in dieser Periode neu einstudirten Stücken Sh's. gehört auch Viel Lärm um Nichts. Wiewohl ich dieser Aufführung (29. April 1830) nicht beigewohnt habe, kann ich doch vermuthen, daß sie zu den gelungenen gehört habe, da alle Rollen von den besten Künstlern und Künstlerinnen besetzt

waren. Dem ungeachtet fand dieser feine Scherz keinen ungetheilten Beifall. Ich erinnere mich gehört zu haben, daß von Manchem meiner Freunde, namentlich der Umstand, als Vorwurf hervorgehoben wurde, daß Benedix und Beatrice durch denselben Kunstgriff hintergangen werden. Indem man darin eine Armuth an Erfindsamkeit bemerken wollte, übersah man, daß in dem Beginnen der Freunde dieses Paares eben deshalb das Komische liegt, weil dasselbe nicht allein plump angelegt, sondern auch völlig müßig ist; denn daß Beatrice und Benedix schon vor dem Beginn des Stückes in gegenseitiger Neigung befangen sind, ist mit einiger Aufmerksamkeit schon in den ersten Scenen zu erkennen. Nur daß auch sie, die unter Allen am glänzendsten und von der feinsten Gestaltung sind, gleich allen Andern viel Lärmen um Nichts machen, indem sie ihre Neigung unter Spielen des Witzes und der Laune vor ihrem eigenen Bewußtsein zu verbergen suchen. Wie unnütz und zwecklos dieses Bemühen für die Dauer ist, konnte nur dadurch klar werden, daß das plumpeste Gaukelspiel, dessen Veranstaltung jedem Unbefangenen in die Augen hätte springen müssen, hinreichend war, um sie zur Besinnung zu bringen. Ich wüßte überhaupt nicht leicht ein Lustspiel, wo die Absicht, den sprichwörtlichen Titel zur Geltung zu bringen, mit mehr Witz und Glück ausgeführt wäre. Was auch unternommen oder als ausgeführt dargestellt wird, ist seiner Bedeutung nach und in Bezug auf das Verdienst der dabei betheiligten Personen Alles mit vollem Recht viel Lärmen um Nichts zu nennen. Es ist hoch komisch, wie fast alle Personen entweder sich des Ausgeführten rühmen, oder mit Veranstaltungen sich brüsten, ohne doch zu Jenem berechtigt oder zur Ausführung dieser befähigt zu sein, wogegen die als Tölpel oder Clowns figurirenden Personen den Ausschlag geben, um einen ebenfalls plump angelegten Betrug an das Licht zu bringen. Ja sogar der Umstand, daß der Fürst

Don Pedro und sein Günstling Claudio, an sich selbst sehr unbedeutende Persönlichkeiten, als glänzende Erscheinungen von allen Andern verehrt werden, und sich deshalb die brutale Verstoßung Hero's, ohne genügenden Beweis ihrer Schuld, ungestraft erlauben dürfen, gehört zu dem vielen Lärmen um Nichts.

In dieser, wie in der folgenden Zeit ist zwischen Tieck und seinen Freunden häufig der Wunsch zur Sprache gekommen, noch weit mehr Stücke von Shakspere auf die Bühne zu bringen. Es fehlte dabei nicht an seinem guten Willen, und Vieles, was später zur Ausführung gekommen ist, wo Tieck schon Dresden verlassen hatte, wie die Komödie der Irrungen, der heilige Dreikönigs-Abend, die Widerspenstige, Richard II., Richard III., König Johann, Coriolanus, der Sommernachtstraum, Cymbeline, der Sturm und vor wenig Jahren, Wie es euch gefällt, ist damals schon besprochen worden. Das größte Hinderniß lag in der Regel darin, daß von der Regie sowohl als von einzelnen Schauspielern Aenderungen und Abkürzungen verlangt wurden, welche Tieck nicht billigen, geschweige denn vertreten zu können glaubte. Es fehlte dann nicht an Vorwürfen eines einseitigen und sogar eigensinnigen Urtheils, welche Tieck von manchen Seiten gemacht wurden, und ich zweifle nicht daran, daß heute noch Viele in diese Vorwürfe einstimmen, ja man darf annehmen, es giebt nicht Wenige, die sich ein Verdienst daraus machen, jedes beliebige Stück Sh's. unter die Scheere zu nehmen, um es um jeden Preis ihrer Meinung nach bühnengerecht zu machen. Was ich unter diesen Umständen, fast möchte ich sagen auf gewaltsamem Wege, zur Aufführung habe bringen sehen, hat mich, mit wenigen Ausnahmen, nur wenig befriedigen, noch weniger erfreuen können. Vielmehr habe ich mich dabei oft fragen müssen, ob die Nothwendigkeit, jedes Drama Sh's. auf die Bühne zu bringen, so dringend und gebieterisch sei, daß man, um derselben zu genügen, kein

Opfer, und ginge es selbst der tiefsten und innersten Bedeutung des Stückes an's Leben, zu scheuen brauche? Man wird es daher begreiflich finden, daß ich heute noch, trotz mancher, auf dem Wege der Umarbeitungen Shakspere'scher Stücke errungenen Erfolge, auf der Seite Tieck's stehe und gleich ihm die schmerzliche Empfindung nicht verwinden kann, wenn ich solche Verstümmelungen für Shakspere'sche Stücke aufführen sehen und hören muß, wie man sich einen Ruhm daraus macht, auf diesem Wege dem Repertoir den Namen Sh's. möglichst oft einverleibt zu haben. Ich fühle dann ein ähnliches Unbehagen, wie bei dem Anblick eines Bruchstücks von der Sixtinischen Madonna, der Nacht von Correggio, der Holbein'schen Madonna oder eines unübertrefflichen Kunstwerkes auf einer Theetasse, einem Licht- oder Ofenschirm, oder auch sonst einem unentbehrlichen Meuble. Um aber doch nicht dem bittern Tadel einer unverständigen Orthodoxie zu sehr preisgegeben zu werden, will ich nicht in Abrede sein, daß manchen Bemühungen einsichtsvoller Umarbeiter das große Verdienst gebührt, die Begierde nach einer genaueren Bekanntschaft mit diesem großen Dichter mehr erweckt und verbreitet zu haben. So bin ich denn unter Anderem weit entfernt, dem Verdienst, welches der Weimar'schen Bühne und ihrer Leitung zukommt, für die im Jahre 1864 ermöglichte Aufführung der auf den Kampf der beiden Rosen bezüglichen Historien Sh's. in sechs auf einander folgenden Theaterabenden, von meinem isolirten Standpunkte aus, nahe treten zu wollen. Ich habe mich vielmehr davon überzeugt, daß durch diese künstlerische Anstrengung, der ich leider nicht habe beiwohnen können, Sh. mancher neue Freund gewonnen worden ist. Und warum sollte auch nicht Mancher, selbst durch eine mangelhafte und in vieler Hinsicht verkürzte Darstellung eines Shakspere'schen Dramas zu der Lust geführt werden, das unverfälschte Original selbst kennen zu lernen? Ist doch die bange Scheu vor dieser kolossalen Erscheinung,

trotz aller Kritiken und Erläuterungen, noch immer nicht so allgemein überwunden, werden ja doch noch immer auch unter den Verehrern und Anbetern Sh's. so Viele von Vorurtheilen und Mißverständnissen beherrscht, daß es vielleicht dieses schmerzlichen Ueberganges bedarf, um Manchen, der sonst nicht dazu gekommen wäre, zur eigenen Prüfung des Originals, sei es auch nur in einer guten Uebersetzung, anzutreiben, und ihm dadurch die genauere Bekanntschaft mit Sh. zu vermitteln.

Bei der Liebe Tieck's zu der spanischen Literatur und bei seiner ausgebreiteten Kenntniß derselben konnte es nicht fehlen, daß aus dieser mehrere Stücke zur Aufführung gebracht wurden. In Donna Diana von Moretto nach der Uebersetzung von West (Schreivogel) trat Becker am 29. Juni 1824 als Gast auf. Das Stück blieb auf dem Repertoir und mehrere Künstler und Künstlerinnen zeichneten sich in diesem feinen Drama aus. Don Gutierre der Arzt seiner Ehre, von Calderon, ebenfalls nach der Bearbeitung von West, wurde am 12. Jan. 1826 und das Leben ein Traum am 16. November 1829 aufgeführt. Am meisten ist mir noch im Gedächtniß die am 11. Mai 1829 stattfindende Aufführung des „Stern von Sevilla" nach Lope de Vega von Zedlitz. Es braucht kaum daran erinnert zu werden, daß die spanischen Stücke auf einer Anschauungsweise beruhen, welche uns Deutschen weit ferner liegt, als vieles Andere. Auch ist die Ausführung der nicht selten in das Extrem hinausgreifenden Aufgabe an eine conventionelle Form gebunden, welche uns nicht von Haus aus geläufig ist. Man darf sogar behaupten, daß diese Stücke in mancher Beziehung mehr von einer bestimmten Manier als von einer freien Bewegung der Kunst und Poesie getragen werden. Bei dem Allem ist aber diese Manier so großartig, daß dabei dennoch das poetische Element weit mehr zur Geltung kommt, als bei den engen und fast peinlichen Beschränkungen des sogenannten

classischen Styles der Franzosen. Man könnte fast sagen, es begebe sich in den meisten spanischen Stücken ein gegenseitiger Kampf zwischen freier und erhabener Poesie und einer beengenden Convenienz, die noch überdieß nicht in Bezug auf die Form allein, sondern auch in Bezug auf den Inhalt ihre Bedeutung hat. Und indem wir diese Elemente bald mit einander ringen, bald von einander getragen sehen, empfinden wir einen eigenthümlichen Reiz. So ist es mit dem Arzt seiner Ehre, der, bei der vermeintlichen Treulosigkeit seiner Gemalin, nicht von dem zunächst liegenden Gefühle des Durstes nach Rache, sondern von dem Drange ergriffen wird, den Schaden, welchen seine Ehre erlitten habe, mit dem Blute seiner Gattin zu heilen, und der sich darüber gegen sich selbst, sowie gegen seine Ankläger, nicht mit dem unwiderstehlichen Antriebe der Leidenschaft, sondern mit sophistischen Gründen für die Aufrechterhaltung seiner Ehre zu rechtfertigen sucht. Dabei geht das Original so weit, daß Don Gutierre auf das Geheiß des Königs zu seiner, früher von ihm verstoßenen Braut zurückkehrt, wogegen West, nach dem Gefühl des Bedürfnisses der deutschen Bühne, den Schluß umgearbeitet und dem Stücke einen tragischen Ausgang gegeben hat. Fast noch mehr steht mit unseren Anschauungen, namentlich denen der heutigen Tage, die Grundlage in Widerspruch, auf welcher die Verwickelung im Stern von Sevilla beruht. Don Sancho Ortiz da Roellas bringt seinen besten Freund in demselben Augenblicke im Zweikampfe um, wo er im Begriff steht dessen Schwester Donna Estrella als Gemalin heimzuführen, weil es ihm der König geheißen hat, der auf dem Wege, Estrella's Gunst durch Ueberraschung zu gewinnen, ihrem Bruder, Don Bustos Tabera begegnet und von ihm mit dem Schwerte angegriffen worden war. Zur Haft gebracht, und einem gewissen Tode entgegensehend, kann Don S. Ortiz durch nichts bewogen werden, das, auf die Geheimhaltung seines Beweggrundes dem König ge-

gebene, Wort zu brechen. Der König sucht ihn durch Umwege zum Reden zu bewegen, Donna Estrella fordert seine Auslieferung als ein Recht der zur Rache befugten Verwandtin, und bemüht sich eine Erklärung zu erhalten, allein er schweigt und unterwirft sich willig dem Richterspruche, der trotz des Königs Bemühen, von den Richtern eine mildere Entscheidung zu erlangen, auf Tod lautet, bis endlich der König selbst das Geheimniß löst, worauf von Allen bekannt wird, Don Ortiz habe recht gethan und sei für schuldlos zu erkennen, Donna Estrella aber die Hand desjenigen, der ihren Bruder umgebracht habe, zurückweist. Man braucht nicht den Vorwurf einer subversivliberalen Gesinnung zu scheuen, wenn man mit dem hier an der Spitze stehenden Grundsatze, was der König befehle müsse für Recht gelten, und durch sein Geheiß werde jede Handlung gerechtfertigt, nicht übereinzustimmen vermag. Daß also hier der Lehns- oder Unterthanentreue eine überspannte Bedeutung gegeben und das Motiv des ganzen Stückes bis auf die schwindelnde Spitze der Uebertreibung hinaufgeschraubt ist, bedarf nicht der Erläuterung. Wollte man aber darum das Drama verwerfen, so müßte man über fast alle spanischen Dramen wie: der Alcalde von Zalamea, der standhafte Prinz, Weise Hände kränken nicht, zwei Vergeltungen in einer und vor allen andern über die Andacht zum Kreuz den Stab brechen. Selbst in vielen Lustspielen sind die Haupttriebfedern der Handlung, nach den bei uns gangbaren Anschauungen, fast barrock zu nennen. Soll man aber darum einer ganzen Kategorie dramatischer Poesie den Rücken kehren? Oder ist es nicht vielmehr der Mühe werth, großen poetischen Schönheiten zu Liebe, einen Standpunkt ausnahmsweise gelten zu lassen, welchen man weit entfernt ist, sich selbst zur Richtschnur seiner Handlungen zu wählen? Mit dieser Eigenthümlichkeit des Standpunktes ist es zugleich geboten, daß alle diese Stücke in einem erhabeneren Tone gespielt und gesprochen werden, als

andere. Das konnte man mit großem Genusse beobachten, wenn Tieck spanische Stücke vorlas. Man durfte daher die in diesem letztgenannten Drama beschäftigten Schauspieler (Sancho der Tapfere: Devrient, Don S. Ortiz: Becker, Don Bustos: Julius, D. Pedro Gusmann: Werdy, Don Farfan Ribera: Pauli und Donna Estrella: Mlle. Gluz) deshalb im höchsten Grade loben, daß sie diesen Ton sich angeeignet hatten und, trotz der conventionellen Würde, nicht in die Unnatur eines schleppenden Tones fielen. Man hätte wünschen mögen, daß dem Publicum noch mehr solche Darstellungen gegeben werden dürften. Ist aber ein solches Beginnen schon an sich selbst ein Wagniß zu nennen, weil es schwer ist, in der allgemeinen Meinung für den absonderlichen Standpunkt dieser Dichtungen Nachsicht oder selbst Beifall zu gewinnen, so mußte eine bei dem Dresdner Hoftheater schon vor Jahren gemachte Erfahrung vor einer solchen Unternehmung noch eindringlicher warnen. Am 2. Januar 1826 war nemlich die Dame Kobold von Calderon nach der Uebersetzung von Gries nicht ohne einige Zeichen des Mißfallens von Seiten des Publicums gegeben worden. Die General-Direction glaubte eine Wiederholung nach einigen Tagen wagen zu können. Das Publicum fand sich aber so sehr verletzt, daß diese Wiederholung unter ärgerlichen Auftritten vereitelt wurde. Man schob begreiflicher Weise die Verschuldung, dem Publicum ein mißfälliges Drama gewissermaßen aufdrängen zu wollen, Tieck allein zu; wogegen ich versichern kann, von ihm selbst gehört zu haben, daß in der Comitéberathung über die Wiederholung dieses Stückes von ihm allein lebhafter Widerspruch erhoben worden sei. Der in Dresden fast unerhörte Vorfall wurde vielfach und lebhaft besprochen. Während die Einen das Beginnen der Theater-Direction als einen schlagenden Beweis von Tieck's Absicht, das Publicum tyrannisiren zu wollen, bezeichneten, wollten Andere wissen, das Ganze sei ein abgemachtes Spiel der mit

Tieck im Widerspruch stehenden Partei, Behufs der Discreditirung ihres Gegners, gewesen.*)

*) Es wird nicht uninteressant sein, die über diesen Vorfall unmittelbar nach dem Ereigniß verfaßte Niederschrift eines mir unbekannten Verfassers mitzutheilen, weil, trotzdem daß dieselbe den Stempel einer leidenschaftlichen Voreingenommenheit gegen Tieck trägt, auf das Schlagendste aus ihr hervorgeht, daß die Zeichen des Mißfallens, durch welche die Wiederholung des Stückes verhindert worden ist, die Folge einer unwürdigen Klatscherei und das Werk einer übelwollenden Verabredung gewesen sind. Die Niederschrift lautet: Juni 1826. 2. Zum ersten Male: Die Dame Kobold. Lustspiel in 3 Acten von Don Pedro Calderon de la Barca, übersetzt von Gries. — Auf dem Repertoir in der Abendzeitung stand der Zusatz: „und für die Dresdner Bühne bearbeitet." — Wahrscheinlich von Tieck, dessen souveränem Geschmacke wir dieses Machwerks Erscheinung zu danken haben. (Folgt nun eine kurze Epitome) — also eine Komödie im ekelhaftesten Sinne des Worts, worin eine Decoration die andere jagt. Bei diesen Veränderungen lachte das Publicum allemal und am Ende, noch in Gegenwart des Hofes, pochte es das Stück aus, welches Pochen sich nach Abgang des Hofes nochmals erneuerte.

8. Die Dame Kobold!!!

Tieck hatte, ungeachtet sich das Publicum neulich so mißfällig ausgesprochen hatte, die Effronterie und Unverschämtheit begangen, das Stück wieder anzusetzen; und seine Tochter hatte auf dem Casino sich gegen einen Major N. N. geäußert: man gebe das Stück auf den Sonntag zum Possen, man wolle das Publicum erziehen. Hieraus folgte heute ein Ereigniß, was ich noch nicht erlebt habe: Nach dem Aufziehen des Vorhangs, als Julius und Pauli heraustraten, pochte das ganze Haus Secunden lang. Die Schauspieler verneigen sich und gehen ab, Applaus, der Vorhang fällt, Applaudissement (Gelächter?) Nach einer Weile ordnet Herr von Lüttichau an, den Vorhang, da das Publicum nun ruhig sei, wieder aufzuziehen, Julius will nicht auftreten, Pauli referirt das an Lüttichau; Unterredung zwischen diesem und Julius, Wiederaufziehen des Vorhangs; Julius spricht die ersten Worte; stärkeres Pochen, von geringem Pfeifen begleitet, die Schauspieler gehen ab, Applaus. Nach einigen Minuten tritt Pauli heraus und erklärt, wie er im Auftrage der General-Direction dem Publicum bekannt zu machen habe, daß leider unter solchen Umständen heute keine Vorstellung stattfinden könne. Bravo-

Daß hierbei die deutschen Dramen nicht in den Hintergrund geschoben, geschweige denn vernachlässigt oder vergessen wurden, würde durch einen flüchtigen Blick auf die Reihe der Theaterzettel aus damaligen Zeiten nachzuweisen sein. Auch die dramaturgischen Blätter Tieck's legen davon Zeugniß ab; denn sie besprechen manches, in jenen Tagen mit Beifall aufgenommene und heutzutage längst verschollene Stück von Kotzebue, der Weißenthurn, Houwald, Clauren, Körner und Andern. Unter den neueren Erscheinungen verdienen genannt zu werden: Alexander und Darius von Uechtritz, der am 18. Febr. 1826 zum ersten Male aufgeführt wurde, und Belisar von Schenk, den ich am 3. Jan. 1828 zum ersten Male verzeichnet finde. Beide Stücke für Meisterwerke halten zu wollen, würde eine augenfällige Ueberschätzung sein. Doch verdiente das Eine wie das Andere länger im Gedächtniß des Publicums zu bleiben, als es der Fall war. Diese Lauheit des deutschen Publicums gegen talentvolle Erscheinungen, gleich diesen, ist um so mehr als eine herbe Ungerechtigkeit zu beklagen, als sich dieselben Personen, die sich von derartigen Ereignissen abwenden, oder mindestens gleichgültig gegen dieselben bleiben, sich von dem, was unter der Mittelmäßigkeit steht, bereitwillig blenden und zu lebhaftem Beifall hinreißen lassen, wenn es durch irgend etwas Neues, und sei es auch noch so fade oder abgeschmackt, ihre Schaulust zu reizen weiß. Die Aufführung von Darius und Alexander war eine glänzende zu nennen. Die darin beschäftigten Künstler und Künstlerinnen, Julius als Darius,

---

rufen, Applaus. Das Theater ist aus: die Besucher erhalten Billets oder das Entree zurück. Die Casse verliert eine Tages-Einnahme und die Tieck'sche Geschmacksdespotie wird gebrochen.

Die Logen des 2. Ranges waren leer. Das Parterre füllte sich erst gegen 6 Uhr. Die Prinzen waren gekommen, hatten sich aber, die Tragikomödie vorher wissend, im Hintergrunde der Loge gehalten. Die Logen des 3. Ranges hatten ganz vorzüglich gepocht.

Madame Schirmer als Statira, Mlle. Gley Rysatis, Becker Alexander, und Devrient Hephästion, verdienten alle gleiches Lob. Auch war das Publicum nicht unbillig; nur vermochte sich das Stück nicht lange auf dem Repertoir zu erhalten, weil man der nachsichtsvollen Betrachtung und Würdigung einer solchen jugendlich frischen Schöpfung die Abwechslung vorzog. Belisar von Schenk ist zwar dem Gegenstande nach weniger geeignet, auf die Imagination einen glänzenden Eindruck zu machen. Demungeachtet ist dieser weit ernstere Stoff länger in der Gunst des Publicums geblieben, als jenes.

Von den Schröder'schen Stücken, welche in dieser Periode mit Glück auf die Bühne gebracht wurden, habe ich schon oben gesprochen. Der Versuch, welcher am 1. October 1828 mit der Aufführung von Kleist's Lustspiel „Der zerbrochene Krug" gemacht wurde, kann allerdings für eine Art von Wagniß gehalten werden, weil der Mangel an Handlung nur durch das geniale Spiel der Hauptpersonen und namentlich des Dorfrichter Adam einigermaßen ersetzt werden kann. Leider erinnere ich mich nicht genau mehr des Erfolges, den Pauli in dieser Rolle gehabt hat. Deshalb mag diese Aufführung allein genügen, um einen Wink darüber zu geben, wie Tieck, selbst auf die Gefahr hin, Vorwürfen preisgegeben zu werden, nichts unterließ, wodurch der Eifer der Schauspieler in der Ausführung, wenn auch schwieriger, aber dennoch werthvoller Rollen gesteigert werden konnte. Lessing's Name wurde bei der hundertjährigen Wiederkehr seines Geburtstages am 22. Jan. 1829 durch die Aufführung seiner Emilia Galotti gefeiert. Mlle. Gley spielte bei dieser Gelegenheit zum ersten Male die Rolle der Emilia. Jede der anderen Rollen war durch einen unserer besten Künstler vertreten. E. Devrient's jugendliche und männlich schöne Erscheinung war der Rolle des Prinzen völlig angemessen. Seine nicht selten ungezügelte Lebhaftigkeit hielt er mehr im Zaum, als andere Male. Von der Vor-

trefflichkeit, mit welcher Julius die Rolle des Marinelli ausfüllte, habe ich schon früher gesprochen, sowie denn auch der Virtuosität von Werdy und seiner Frau in den Rollen des Odoardo und der Claudia schon gedacht worden ist. Die kurze, aber bedeutende Rolle des Appiani wurde von Becker mit gewohnter Auszeichnung gegeben. Mad. Mövius hatte die schwere Aufgabe der Gräfin Orsina auszufüllen. Es ist mir nur selten gelungen, mit der Ausführung dieser Rolle zufrieden zu sein, und so erinnere ich mich auch von Mad. Mövius nicht vollständig befriedigt worden zu sein, wiewohl ihr einzelne Momente vortrefflich gelangen und man in ihrem Spiel immerwährend die geübte und gut geschulte Künstlerin erkannte. Auch die kleineren Rollen, wie die des Angelo, welche Pauli ausführte, und die des Malers, von Heine gegeben, ließen nichts zu wünschen übrig, so daß diese Festvorstellung, welche durch einen von Tieck gedichteten Prolog durch Pauli eingeführt wurde, des Andenkens an den großen Verstorbenen vollständig würdig war.

Von den Schiller'schen Dramen finden sich in dieser Periode: Don Carlos, Fiesko, Kabale u. Liebe, Wilhelm Tell, die Jungfrau von Orleans, Maria Stuart, Die Piccolomini und Wallenstein's Tod, Phädra und die Braut von Messina. Unter allen ist mir am meisten erinnerlich die Aufführung des letztgenannten Stückes. Alle Schauspieler und Schauspielerinnen führten ihre Aufgabe in der würdigsten Weise durch. Einen besonders schönen Eindruck machte der Gegensatz zwischen Don Manuel, den Becker gab und Don Cesar, den E. Devrient spielte. Das gesetztere Wesen des Ersten stimmte mit seiner Aufgabe eben so gut, als die größere Reizbarkeit des Anderen mit dem Bilde des Don Cesar. Hiernächst waren die beiden Chöre von Zahlhas und Pauli vortrefflich geführt. Auch Mad. Werdy bewährte als Donna Isabella ihren alten Ruf. — Der Zufall hatte mir an diesem Abend den Hofrath Böttiger zum Nachbar gegeben. Das

brachte mich in die Nothwendigkeit, während der Zwischenacte, auch wohl inmitten der Scene, manche Bemerkungen von ihm anhören zu müssen. Da sie in der Mehrheit darauf gerichtet waren, die vielen lyrischen und rhetorischen Ausschreitungen dieses Dramas zu entschuldigen, so fragte ich mich im Stillen wiederholt, ob wohl ein solcher Commentar nothwendig sei. Darüber, daß das ganze Drama das Resultat eines Mißverständnisses der classischen Tragödie ist, wird man wohl kaum streiten wollen. Aber es ist ein Mißverständniß, dem ein großer Genius verfallen, und das deshalb, trotz der Kritik, welche sich dagegen richten muß, Verehrung und Bewunderung verdient. Denn es ist auf das Reichste und Ueppigste ausgeschmückt mit allen Schönheiten der Rede, welche der Fülle von Schiller's Imagination entströmen konnten. Man würde selbst bezweifeln müssen, ob die mißverstandene Idee des Fatum, durch welche die Verwickelung der Fabel motivirt werden soll, ob die mißverstandene Bedeutung des Chores, der hier als das gerade Gegentheil des alten Chores erscheint, einigermaßen erträglich sein würde, ohne diesen glänzenden Schmuck. Ich sollte daher meinen, wir sollten dem großen Dichter für denselben vielmehr danken und nicht nach Entschuldigungen darüber suchen. Vor allem Andern verdient diese Dichtung von den Schauspielern mit Würde und ruhigem Anstand vorgetragen zu werden. Am meisten würde ihr und dem unsterblichen Meister wehe gethan werden, wenn sich die darstellenden Künstler durch den hohen Schwung der Rede zu einer unwürdigen Declamation hinreißen ließen. Daß dieser Fehler an diesem Abend sorgfältig vermieden und auch in den rhetorischen Stellen der dramatische Ton möglichst bewahrt wurde, durfte man als ein hervorragendes Verdienst von Tieck ansehn.

Auch von den Dramen Goethe's kamen die meisten zur Aufführung. Clavigo, der unter Anderem am 16. Jan. 1827 gegeben wurde, war dem Publicum längst bekannt. E. Devrient

wurde in der Titelrolle gern gesehen, wenn er gleich Julius, der damals in der Rolle des Beaumarchais noch ausgezeichnet war, an Vortrefflichkeit nicht gleich kam. Pauli kam die Rolle des Carlos zu. Es wäre zu wünschen gewesen, daß dieser überaus verdienstvolle Schauspieler diese Rolle weniger von dem Standpunkte des Intrigants — was Pauli's eigentliches Fach war — aufgefaßt hätte. Wenn ich nicht irre, ist es überhaupt ein weitverbreitetes Mißverständniß, daß diese Rolle zu der Kategorie der Intrigants gezählt wird. Sobald man sich ganz in die Situation versetzt, müßte man, meines Erachtens, anerkennen, daß Carlos, mit seinen Auslassungen gegen den Freund, nicht im absoluten Unrecht ist; nur daß er nicht gelernt hat, das Leben nach den Eingebungen des Gefühls zu betrachten. Er scheint vielmehr bei allen Fragen des Lebens das Praktische und das nach den Regeln einer besonnenen Verständigkeit zunächst Liegende als die maßgebenden Anhaltepunkte zu betrachten. Man muß vermuthen, daß Goethe solche Individualitäten mit einer Art von Vorliebe betrachtet hat. Sein Antonio im Tasso, sein Mittler in den Wahlverwandtschaften, Jarnow in Wilhelm Meister stehen alle mit diesem Carlos in einer Art von Verwandtschaft, sowie denn auch Clavigo, Weißlingen in Götz v. Berlichingen und der junge Meister die vorherrschende Neigung, ihren Empfindungen die größte Herrschaft einzuräumen — was im jungen Werther sich bis zum Extrem darstellt — mit einander gemein haben. Wollten wir nun auch jene als Verstandesmenschen und diese als Gefühlsmenschen bezeichnen, so würde doch noch die Frage übrig bleiben, ob denn den ersteren Gefühl und Gemüth völlig abzusprechen sei? Und ich glaube, man könnte keinen Augenblick anstehen diese Frage zu verneinen. Woher sonst das Gefühl wahrer Freundschaft bei Carlos gegen Clavigo? Hiermit ist es vollständig zugegeben, daß, wenn auch die Anschauungsweise solcher Männer auf die gefühlvolleren Naturen

beengend, ja selbst verletzend wirken möge, ihnen keineswegs böser Wille oder gar tückische Bosheit zur Last gelegt werden dürfe. Werden aber die Reden, welche der Dichter Carlos in den Mund legt, mit absichtlich trockener Betonung oder gar in einer hämisch bitteren Weise gesprochen, so geht die Absicht des Dichters verloren. Es entsteht sogar ein Widerspruch; denn wäre Carlos wirklich das, was man im gemeinen Leben einen Giftpilz nennt, so würde man schwer begreifen können, wie die liebenswürdig schwache Gemüthlichkeit Clavigo's zu ihm in das Verhältniß inniger Freundschaft habe treten können. Vieles von dem hier Gesagten paßt nicht unmittelbar auf Pauli's Darstellung dieses Charakters. Doch kann ich nicht läugnen, daß die herbe Ausdrucksweise, welche Pauli in Rollen dieser Art zur Gewohnheit geworden war, mit demjenigen Bilde nicht vollkommen stimmen wollte, das ich mir von Carlos gemacht hatte. Am 8. Oct. 1827 wurde zum ersten Male aufgeführt: Torquato Tasso von Goethe. Ob dieses tiefsinnige Drama jemals seinem großen poetischen Werthe entsprechend aufgeführt, der edlen Sprache, der sinnreichen Verwickelung der feinsten Empfindungen und Seelenregungen jemals ihr vollständiges Recht gewahrt worden ist, möchte ich bezweifeln. Auch dürfen wir uns nicht verbergen, daß hier eine der schwersten Aufgaben den Schauspielern gestellt ist. Man hat schon wiederholt die Ausstellung gemacht, daß es diesem dramatischen Gedichte an lebhafter Handlung fehle, sowie überhaupt schlagende dramatische Wirkungen Goethe weit weniger in seiner Gewalt hatte, als Schiller. Dagegen wird man ohne Unbilligkeit nicht verkennen wollen, daß in dem Wechsel der Gemüthsstimmungen, ihrer Mannichfaltigkeit und ihrer Tiefe, eine unendliche Lebhaftigkeit herrscht, und daß man die Abwechselung in der Handlung nicht vermissen werde, wenn man dieser lebhaft zu folgen versteht. Dazu kommt, daß die einzelnen Personen mit der größten Meisterschaft gezeichnet sind,

und sich daher in ihrer Individualität vollständig abrunden. Ich glaube, daß es nicht leicht ein zweites Drama giebt, wo es dem Schauspieler strenger geboten wäre, sich selbst dem Dichter unbedingt unterzuordnen. Jedes Hinzuthun eines fremden, außer den Grenzen der scharfgezeichneten Bilder liegenden Schmuckes, oder das sogenannte Virtuosenthum heutiger Tage, bei dem es dem Schauspieler darauf ankommt, mit Anstrengung aus seiner Rolle etwas zu machen, mit anderen Worten eine völlig neue, bis dahin noch kaum geahnte Figur herzustellen, muß daher die fein gesponnenen Fäden dieses zarten Gedichtes verwirren und dasselbe auf klägliche Weise entweihen. Daß von einem solchen Fehlgriff unter der Leitung Tieck's sowie zu damaliger Zeit auf dem Dresdner Hoftheater nicht die Rede sein konnte, versteht sich von selbst. Wenn ich aber nach dem bisher Gesagten nicht auszusprechen wage, daß die damalige Aufführung von Goethe's Tasso eine ganz vollkommene in jeder Beziehung gewesen sei, so darf ich doch versichern, sie lebt in meiner Erinnerung noch in einem so glänzenden Lichte, daß ich jeder Bühne Glück wünschen kann, wenn es ihr gelingt, jede der fünf schwierigen Rollen mit so ausgezeichneten Kräften besetzen zu können, wie es damals dem Hoftheater zu Dresden möglich war. Was Julius als Fürst, Madame Schirmer als Leonore d'Este, Fräulein Gley als Sanvitale und Zahlhas als Antonio zu wünschen übrig gelassen hätten, vermag ich heute kaum noch zu sagen, und konnte auch die Liebe zum Original an E. Devrient's Darstellung des Tasso Manches vermissen, weil er es verschmähte seine Bewegungen im Einklang mit den Forderungen zu beherrschen, welche man berechtigt war an sein schönes Talent zu stellen, so wurde dennoch das Drama mit einem Fleiß, einer Innigkeit und Hingebung dargestellt, wie dieß dem Gegenstande geziemte.

Für das größte Erlebniß in damaliger Zeit kann ich die Aufführung von Goethe's Faust erachten. Man hatte dazu

den 28. August 1829 als den achtzigsten Geburtstag Goethe's gewählt. In einem von Tieck gedichteten Prolog, den Mlle. Fournier zu sprechen hatte, wurde die Festvorstellung eingeführt. Außer der durch Klingemann in Braunschweig veranstalteten, hatte man meines Wissens die Aufführung dieses dramatischen Gedichtes noch auf keinem Theater versucht. Begreiflicher Weise war man in doppelter Hinsicht auf die in Aussicht gestellte Aufführung gespannt. Man mußte sich fragen, wie man das Ganze zu diesem Zweck eingerichtet habe, denn daß bei der Abfassung dieses großen Poems der Dichter mehr seinem poetischen Bedürfnisse gefolgt war, als die Anforderungen der Bühne im Auge behalten hatte, braucht nicht erst nachgewiesen zu werden. Mir, dem dieses Gedicht schon von frühen Jahren an theuer geworden, bangte im Stillen davor, daß manches Schöne dem praktischen Zwecke aufgeopfert werden müsse. Ja, ich konnte mich kaum der Frage enthalten, ob es nicht ein allzugroßes Wagniß sei, das Stück auf die Bühne zu bringen, ob nicht der gröbere Sinn einer oberflächlichen Auffassung in religiöser wie sittlicher Hinsicht verletzt werden könne durch einzelne Stellen, welche mir gerade die theuersten waren wegen der Tiefe ihrer Empfindung und ihrer poetischen Erhabenheit. Dazu kam die weitere Frage, wie die Rolle des Faust C. Devrient, die des Mephistopheles Pauli, und die der Margaretha Fräulein Gley gelingen werde. Als nun der ungeduldig erwartete Abend der Aufführung kam, vermißte ich allerdings manche geliebte Stelle an dem Gedichte. Ich konnte auch gegen meinen bejahrten Freund Tieck nicht mit einer leisen Klage darüber zurückhalten; konnte aber auch seiner milden und einsichtsvollen Vertheidigung der nothwendigen Abkürzungen — denn in etwas Anderem bestanden die Aenderungen nicht — die Berechtigung nicht versagen, und je mehr ich mich seinen Belehrungen unterwarf, desto mehr lernte ich erkennen, wie großen Dank ihm alle Verehrer des Dichters

dafür schuldig waren, daß er diesen kühnen Schritt gewagt und zu einem ruhmvollen Erfolge durchgeführt hatte. Die talentvolle Darstellung Devrients war um so mehr befriedigend, als er an das Studium der Rolle mit großem Ernst und Fleiß gegangen war. Sein Naturel entsprach derselben vortrefflich, da sein Aeußeres den Eindruck des gereiften und erfahrenen Mannes eben so sehr, wie den einer noch immer jugendlichen Kraft zu machen geeignet war. Dabei wußte er sich selbst bei den leidenschaftlichen Scenen, mindestens bis gegen Ende des Stückes, weit mehr zu beherrschen, als es sonst in seiner Gewohnheit lag. Pauli als Mephistopheles würde kaum etwas zu wünschen übrig gelassen haben, wenn es ihm gegeben gewesen wäre, bei seiner streng correcten Ausdrucksweise etwas von der humoristischen Erhabenheit durchblicken zu lassen, welche, meines Erachtens, auf dem Grunde vom Charakter des Mephistopheles liegt. Auf der anderen Seite will ich zugeben, daß man vielleicht eine unbillige Forderung an den Schauspieler stellt, wenn man von ihm verlangt, er solle sich nicht mit der diabolischen Trockenheit und der kalten Ironie begnügen, sondern etwas mehr Uebermenschliches darstellen. Und es mag sein, daß wir dem Künstler danken müssen, wenn es ihm soweit, als es bei Pauli der Fall war, gelingt, dem Gedicht gegerecht zu werden, und er die Gefahr vermeidet aus eigener Imagination etwas, wovon das Geringste schon zu viel werden kann, hinzuzuthun. Ueber alles Lob erhaben war Fräul. Gley in der Rolle Margarethens. Die jungfräuliche Sprödigkeit bei dem Gang aus der Kirche, die kindliche Naivetät in den Gartenscenen, die Innigkeit der aufkeimenden Neigung und der leise Hauch des Schelmischen bei dem Auszählen der Blumen, das Alles, bis zu dem Ausbruch der Leidenschaft hinauf, gelang ihr vortrefflich. Im höchsten Grade ergreifend war die Scene in der Kirche sowie die Schlußscene im Gefängniß. Ich entsinne mich kaum etwas Meisterhafteres auf der Bühne gesehen

zu haben, als die Darstellung der Rolle der Margaretha durch Frl. Gley. Auch die Rollen zweiten Ranges wurden vortrefflich ausgeführt. Burmeister Sohn gab ein treffliches Bild des trockenen, prosaischen Wagner. In der kurzen Rolle des Schülers stellte Herr Heine die Blödigkeit eines neuen Ankömmlings auf der Akademie vortrefflich dar. Ueber das Spiel der Madame Werdy in der Rolle der Marthä habe ich schon früher gesprochen. Selbst die älteste unter den Schauspielerinnen, Mad. Hartwig, nahm als Hexe lobenswerthen Antheil an der Darstellung. Das Stück wurde mehrmals wiederholt und ich habe beobachten können, wie Carl Devrient in der Vollendung seiner Darstellung bedeutende Fortschritte machte.

Gegen Ende des Jahres 1830 oder mit dem Beginn des Jahres 1831 verließen Frl. Gley und Becker Dresden. Wenn ich nicht irre, schloß der Letztere mit der Rolle des Don Gutierre am 18. November 1830. In demselben Jahre war Götz von Berlichingen aufgeführt worden. An der Stelle von Zahlhas, der um 1829 unsere Bühne verließ, war Dr. Wagner, der schon seinem Titel nach den Ruf der wissenschaftlichen Bildung mitbrachte, engagirt worden. Von seiner dramatischen Befähigung weiß ich nicht viel zu rühmen. Er debütirte mit Wilhelm Tell, Otto von Wittelsbach und Belisar. Später spielte er den Wallenstein zu wiederholten Malen. Seine Erscheinung war nicht gewinnend. Eine große, fast corpulente Gestalt hinderte ihn in der Freiheit der Bewegung, sowie denn auch sein Spiel nicht den Stempel einer natürlichen Empfindung trug, sondern mehr die darauf verwendete Mühe verrieth. Unter solchen Umständen konnte mir auch sein Götz von Berlichingen nicht behagen. Ich vermißte die urwüchsige Treuherzigkeit, die, verbunden mit einem durch und durch edlen ritterlichen Wesen, die Gemüther für diesen Mann gewinnt und uns mit manchen Derbheiten und Uebergriffen versöhnt. Die ganze Darstellung gehörte zu den wenigen, die im All-

gemeinen eine berechtigte Unzufriedenheit und Mißstimmung im Publicum zurückließen. Dazu trug nicht wenig der Umstand bei, daß man, dem Dichter zu Liebe, mehrere Aenderungen aufgenommen hatte, welche von diesem am ursprünglichen Original gemacht worden waren. Von dem guten Spiele der Mad. Schirmer als Marie, Becker's als Weißlingen, der Mad. Mövius als Adelheid und der Fräul. Gley als Georg mußte daher Vieles verloren gehen.

Am 8. April 1831 debütirte Emil Devrient als Marquis Posa im Don Carlos; wenige Tage darauf seine Frau, geborne Böhler. Beide verdienen in mehrfacher Hinsicht eine genauere Besprechung. Emil Devrient hatte das Dresdner Theater zum ersten Male am 15. Mai 1823 in der Rolle des Caspar im Freischütz betreten. Der damalige Capellmeister M. v. Weber, Componist dieser epochemachenden Oper, war mit seinen Leistungen als Sänger in hohem Grade unzufrieden, und soll sich dahin ausgesprochen haben, Herr Devrient möge ein großes Talent zum Schauspieler haben, von seinen Leistungen als Sänger könne er aber keine großen Hoffnungen hegen. Daß Emil Devrient schon damals sein Talent nicht blos in der Oper, sondern auch im recitirenden Schauspiel versuchte, beweist sein Gastspiel am 19. Mai 1823 in der Rolle des Jaromir in Grillparzer's Ahnfrau. Als ich ihn nach Ostern 1824 als Mitglied des Stadttheaters in Leipzig antraf, war von seinem Talent für die Oper nicht mehr die Rede. Was die Natur ihm für die Bühne gewähren konnte, hatte sie ihm mit freigebiger Hand gespendet, eine edle schlanke Gestalt, schöne Gesichtszüge, ein ausgezeichnetes Organ, reich an den verschiedensten Registern und mit den klangreichsten Tönen ausgestattet. Dabei ging er mit großem Fleiß und ganzer Hingebung an die Erlernung und Bearbeitung seiner Rollen. Er befleißigte sich einer edlen und vornehmen Haltung und war, als ich ihn kennen lernte, von einem ehrenwerthen Ehrgeiz

für seinen Beruf erfüllt. In Bezug auf diese Eigenschaften war er vielleicht über seinen älteren Bruder Carl zu stellen, welcher, dem glücklichen Naturell und der momentanen Begeisterung zu viel vertrauend, nicht selten auf sein Aeußeres eine zu geringe Aufmerksamkeit wendete, und selbst im Memoriren nicht gewissenhaft genug war. Dagegen möchte ich glauben, daß in Bezug auf Tiefe der Empfindung, sowie auf Lebhaftigkeit der Imagination Carl mehr begabt war, als sein Bruder Emil. Gewiß ist es, daß Jener zum großartigen tragischen Styl, und besonders zum kraftvollen Ausdruck des Heroischen von der Natur mehr bestimmt war, wogegen das Talent Emil's mehr zum Elegischen und Gefühlvollen sich hinneigte. Es erwuchs daher dem Hoftheater zu Dresden aus dem Verein dieser beiden begabten Brüder ein großer Vortheil und der künstlerische Gewinn würde noch größer gewesen sein, wenn Carl sich die erforderliche Haltung und Mäßigung hätte aneignen wollen, um einige Jahre später in das Fach der sogenannten Heldenväter überzugehen und seinem Bruder das Feld im Fache jugendlicher Liebhaber zu räumen. Carl war dieser Veränderung seiner bisherigen Stellung nicht abgeneigt und es entspannen sich zwischen ihm und Tieck Unterredungen hierüber, denen ich zuweilen beizuwohnen Gelegenheit hatte. Ich lernte dabei wunderliche Grillen von Schauspielern kennen und machte die Erfahrung, wie so oft die schönste Ausbildung eines dramatischen Talentes an Fäden kleinlicher Eitelkeiten und verschrobener Ansichten hängt, und dadurch an den beklagenswerthesten Hindernissen scheitert. So wurde unter Anderem Carl Devrient, der nach einer Rolle forschte, welche ihm den Applaus des Publicums unzweifelhaft zusichern sollte, die Rolle des Otto von Wittelsbach vorgeschlagen. Er wies sie entschieden zurück, indem er sagte, er müsse in das neue Fach mit einer Rolle eintreten, welche durch Edelmuth und fleckenlose Moral die Sympathie des Publicums unbedingt gewinne.

Das könne bei Otto von Wittelsbach, der einen Kaiser ermordet, nicht der Fall sein. Daß sein Naturell wie geschaffen war für die Darstellung dieses Charakters, für die Vergegenwärtigung einer ursprünglich treuherzigen Gesinnung, voller Kraft und Lebensfrische, die aber doch von der Reizbarkeit eines leidenschaftlichen Gemüthes zum Verbrechen hingerissen wird; daß es seinem frischen und jugendlichen Talente nicht schwer fallen konnte, seinem letzten Vorgänger, dem Dr. Wagner, dessen schwerfälliges Wesen, besonders nach Hellwig's genialem Vorgange, dem Publicum nicht hatte genügen können, den Preis abzugewinnen, das und vieles Andere wurde nicht von ihm beherzigt. Er wählte dagegen die Rolle des Wallenstein und es war nicht zu verwundern, daß die Unfähigkeit, mit seinen schönen Mitteln Haus zu halten, seine Schwäche der momentanen Inspiration Alles zu vertrauen, ferner seine ungemessenen, oft zu fahrigen Bewegungen bei dieser schweren Aufgabe am empfindlichsten auffallen, und daß sein ausgezeichnetes Talent einen kläglichen Schiffbruch leiden mußte. Seit diesem unglücklichen Abend ruhte einstweilen die Frage über seinen Uebergang in ein anderes Rollenfach. Mittlerweile hatte sich bei seinem Bruder, Emil, die Neigung zur Eifersucht gegen den Beifall, der Andern zufiel, immer mehr ausgebildet. Diese erstreckte sich auch auf die Leistungen seines Bruders in einem Fache, das diesem weit mehr gebührte, als ihm. Dazu kamen übelwollende Einflüsterungen Anderer. Pauli hatte sich im Laufe des letztvergangenen Jahres mit der General-Direction auf muthwillige Weise verfeindet, und suchte derselben auf mannichfachen Wegen Verdruß und Widerwärtigkeiten zu bereiten. Die gegenseitigen Verhältnisse der beiden Brüder Devrient boten ihm dazu um so willkommnere Anhaltepunkte als der ältere, Carl, von harmlos gutmüthigem Wesen, sich keiner Arglist versah, während der jüngere, Emil, von Eifersucht verblendet, seiner besseren Einsicht zuwider, den

übelwollenden Einflüsterungen ein allzuwilliges Ohr lieh. Als unter solchen Umständen die Frage über die Erneuerung des Contractes mit Carl Devrient unter der Bedingung, in das Fach der älteren Heldenrollen überzugehen, von Neuem zur Sprache kam, erklärte sich C. Devrient, er wolle zu diesem Behufe mit der Rolle des Beaumarchais im Clavigo beginnen. Tieck sowie der General-Director waren nicht wenig von seiner Versicherung überrascht, sein Bruder Emil sei bereit die Rolle des Clavigo zu übernehmen, wiewohl, nach einer weitverbreiteten Meinung, diese als untergeordnet zu betrachten sei; doch wie sollte sein Bruder zu diesem Opfer nicht bereit sein? Die Rollen waren ausgegeben, und man erwartete eine schöne Vorstellung, weil eine jede der beiden Rollen dem verschiedenen Naturell der Brüder vortrefflich entsprach, als mit einem Male Emil Devrient seine Rolle mit harten Ausdrücken zurückstellte, und dabei anführte, er wisse, daß man seinem Bruder Carl die Rolle des Beaumarchais entziehen und an seiner Stelle einen andern Schauspieler einschieben wolle, unter solchen Umständen könne er sich nicht dazu hergeben, die Rolle des Clavigo zu spielen. Alle Gegenvorstellungen und Betheuerungen des Gegentheils waren vergebens, Emil Devrient beharrte bei seiner Weigerung und Carl, von dem völlig grundlosen Gerede befangen, war so sehr über die angeblich gegen ihn gespielten Ränke entrüstet, daß er sich verleiten ließ, der General-Direction die Alternative zu stellen, man möge ihm entweder in gegebener Frist den alten Contract ohne alle Veränderung erneuen, oder die Entlassung bewilligen. Bei der Kürze der Zeit, in welcher die Erneuerung des Contractes ohnedies einzutreten hatte, blieb der General-Direction nichts übrig, als die Bewilligung der Entlassung. Wie wenig dieser Ausgang den Absichten Carl Devrient's entsprach, zeigte sich sehr bald, da er bei dem damaligen Prinzen Mitregenten um eine Privat-Audienz bat, die ihm aber abgeschlagen wurde.

So verlor damals die Dresdner Bühne einen ihrer talentvollsten Schauspieler, einen Mann, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigte, sobald er sich der wohlmeinenden Leitung Tieck's überließ. Was er nachher geleistet hat, ist mir nur unvollkommen bekannt. Ich weiß nur, daß er einige Jahre später als Gast wieder auftrat und selbst bei seinen früheren Verehrern den gewohnten Beifall nicht mehr fand, weil er von seinen Jugendschwächen keine abgelegt hatte und noch mehr wie früher dem Maßlosen verfallen war. Später habe ich nichts wieder von ihm gehört und muß daher bezweifeln, daß er zu der Vollkommenheit gelangt ist, welche seinen vortrefflichen Anlagen angemessen gewesen wäre. Im Dresdner Publicum wurden, sei es von Solchen, die wirklich getäuscht waren, oder von Solchen, die absichtlich täuschen wollten, die nachtheiligsten Gerüchte über böswillige Ränke, durch welche es der General-Direction gelungen sei, C. Devrient zu verdrängen, mit großem Eifer verbreitet. Das Resultat war, daß Emil Devrient sich in den Besitz aller der Rollen setzen konnte, welche seiner Eitelkeit mehr als seinem schätzenswerthen Talente entsprachen. Was er in den Jahren, wo er an der Seite seines Bruders, und selbst abwechselnd mit ihm, Rühmliches geleistet hatte, verflachte sich mehr und mehr. Indessen stand ihm noch ein guter Genius zur Seite, das war seine Gattin, geborne Böhler. Ich hatte mich dieser überaus anmuthigen Erscheinung einer ausgezeichneten Soubrette schon vor Jahren in Leipzig gefreut. Niemand als diese, unter dem Namen Doris Böhler, vielgefeierte Künstlerin spielte die Rollen einer heiteren geist- und seelenvollen Naivetät schöner und hinreißender. Sie war Sängerin und Schauspielerin zugleich. Die Rollen des Aennchen im Freischütz, der Aschenbrödel nach der älteren Composition von Isonard schienen für sie geschaffen. In diesen gastirte sie schon im Jahre 1824 zu Dresden. Ferner habe ich niemals eine vollendetere und reizendere Frau-

ciska in Minna von Barnhelm, nie eine bessere Floretta in Donna Diana gesehen, so wie denn alle diese heiteren, jugendlich unbefangenen Rollen ihr eigentliches Fach waren, das sie, meines Wissens, niemals überschritten hat. Ohne von schönen Gesichtszügen zu sein, hatte sie dennoch einen so angenehmen Ausdruck, daß man vergaß darnach zu fragen. Ihre graziöse Gestalt bewegte sie, selbst bei der größten Lebhaftigkeit, mit unbeschreiblicher Anmuth. Daß sie niemals nach Rollen strebte, die ihrer natürlichen Anlage nicht angemessen waren, beweist eine seltene Feinheit des Tactes und eine ungewöhnliche Einsicht. Ich kann keinen Augenblick bezweifeln, daß sie mit diesen vorzüglichen Eigenschaften ihrem Manne treulich zur Seite gestanden und auf diesem Wege durch manchen einsichtsvollen Wink über die Kunst der Darstellung von unschätzbarem Werthe für ihn gewesen ist. Denn ich habe überzeugende Beweise davon, mit welcher Feinheit des Gefühls, mit welchem geübten Verstande sie in alle Geheimnisse der Kunst eingedrungen war, und ich habe genau beobachten können, wie schnell Em. Devrient's Spiel immer mehr in eine gehaltlose Unruhe und Heftigkeit verfiel, nachdem sich die beiden Ehegatten von einander getrennt hatten. Bei den von der Natur ihm verliehenen seltenen Gaben war Em. Devrient von Haus aus zu wenig bemüht, in den tieferen Sinn seiner Rollen einzudringen und von der gestellten Aufgabe sich genügende Rechenschaft zu geben. Sein ehrenwerther Fleiß war von jeher mehr auf das Aeußerliche gerichtet, weshalb er nicht darnach strebte, aus sich selbst heraus gehend, sich mit seiner Rolle zu identificiren, sondern vielmehr in der Regel nur sein Naturell zur Darstellung brachte. Bei seiner schönen und edlen Erscheinung konnte ihm dabei der Beifall Derjenigen selten fehlen, welche an diesem Anblick sich genügen ließen, ohne nach der Aufgabe zu fragen, welche ihm oblag. Wer aber die Lösung jener Aufgabe von ihm erwartete, konnte nicht

mit Befriedigung sehen, wie er sich statt dessen mit willkürlich gewählten Mitteln in der Betonung, den Bewegungen und dem Geberdenspiele absand. Man vermißte dann nicht blos die Tiefe der Auffassung, sondern hatte auch namentlich bei leidenschaftlichen Momenten die gereizte Heftigkeit, die Uebertreibungen im Ausdruck sowie in der äußeren Haltung und die häufige Unachtsamkeit auf seine Mitspieler zu tadeln. Da nun unter solchen Umständen die Meinungen über ihn sehr getheilt sein mußten, auch wohl die Anzahl seiner mehr und minder verblendeten Verehrer gegen die der Mißbilligenden überwiegend war, wobei es an vielfältigem Applaus und Huldigungen aller Art nicht fehlen konnte, so war es natürlich, daß er die wohlmeinenden Warnungen, mit denen namentlich Tieck gegen ihn nicht zurückhielt, für unberechtigt und selbst wohl für Zeichen der Mißgunst hielt. Auf diesem Wege verblendete er sich über seine Kräfte und das Maß, welches er ihnen zutrauen konnte, immer mehr und mehr. Mit seinem ausgezeichnet schönen Organ war er schon in der Zeit, wo ich ihn kennen lernte, verschwenderisch umgegangen. Und es gehörte offenbar die wunderbare Begabung desselben dazu, um es vor dem gänzlichen Ruin zu bewahren, indem er nach Lust und Laune oder nach vermeintlichem Bedürfniß von der Höhe zur Tiefe und von dieser zu jener auf die gewaltsamste ja fast in krampfhafter Weise übersprang. Aber trotz der unendlichen Gunst welche von der Natur seiner Stimme zu Theil geworden war, hatte dieses schöne Instrument dennoch Schaden gelitten, denn es war ihm, bei dem Bedürfniß, zuweilen die höheren Töne wie im Fluge zu erhaschen, zur Gewohnheit geworden, sich einen näselnden Klang anzueignen, der zwar in seinen jungen Jahren, gleich allem Anderen, was er that und vernachlässigte, eines gewissen Reizes nicht entbehrte, mit vorrückenden Jahren aber immer schärfer und störender wurde. Derselbe Fall war es mit seinen Bewegungen. So lange

ihm der volle Reiz der Jugend zur Seite stand, durfte man ihm, der selbst in der Uebertreibung noch zuweilen eine Anziehungskraft ausübte, Manches nachsehen, um so mehr, da diese willkührliche Ungebundenheit mehr aus jugendlicher Schwäche, als aus dem Streben nach Manier hervorging. Je weiter er aber in der männlichen Reife vorschritt und je mehr an die Stelle des ursprünglichen jugendlichen Feuers das Bewußtsein der Selbstgefälligkeit und mit ihm die Begierde nach der Eroberung des Beifalls trat, desto mehr nahm eine weit beschwerendere Maßlosigkeit zu. Dazu kam ferner, daß Devrient im Verkennen seiner Kräfte mit besonderer Begierde nach denjenigen Rollen griff, welche am weitesten außer der Sphäre seiner natürlichen Gaben lagen. Ich brauche nach allem bisher Gesagten kaum noch zu erwähnen, daß das Großartig-Heroische nicht das von der Natur ihm bestimmte Fach war, und doch liebte er mehr in diesem, als in den mehr gefühlvollen Rollen zu glänzen. Die natürliche Folge davon war, daß er, sei es im dunkeln Gefühl seiner ungenügenden Mittel, sei es im Verkennen seiner Aufgabe, seine Kräfte bis zur Ueberreiztheit überspannte und doch hinter seinem Ziele zurückblieb. So erinnere ich mich — in der Zeit, wo Tieck schon nicht mehr in Dresden war — die Vorstellung von Sh's. Antonius und Cleopatra gesehen zu haben. Devrient war in den drei ersten Acten als Antonius vortrefflich zu nennen, nur daß mir schon während der Genugthuung über sein Spiel vor der Frage bangte, wie eine Steigerung seiner Lebhaftigkeit noch möglich werden könne? Mit dem Beginn des vierten Actes bemerkte man schon die Abnahme der Kräfte, und je höher der Pathos der Leidenschaft stieg, um so empfindlicher wurde dieser Mangel. Er suchte denselben mit aller Anstrengung zu ersetzen, verfiel aber dadurch immer mehr in das Gewaltsame und Unnatürliche, selbst die Betonung mißlang ihm in den meisten Stellen, so daß sogar der sonst so stür-

mische Beifall seiner zahlreichen Verehrer schwächer wurde, und man der Stimmung des Publicums den Mangel an Befriedigung anmerken konnte.

Wenn es denkbar wäre, daß dieser Bericht einem jungen begabten Schauspieler in die Hände fiele, und ihm als Warnung davor diente, in der Ausbildung eines seltenen, schönen Talentes nicht auf halbem Wege stehen zu bleiben, so wollte ich die Breite desselben nicht beklagen. Nur so viel muß ich noch hinzufügen, daß, trotz aller der von mir gerügten Mängel, Emil Devrient immer noch zu den ausgezeichneten Künstlern seiner Zeit gehörte. Im geselligen Lustspiel, besonders in Rollen, wo es auf eine graziöse Lebendigkeit ankam und wenig Verführung zu Ausbrüchen heftiger Leidenschaftlichkeit vorlag, hatte er kaum seines Gleichen. Dabei genoß er der seltenen Gunst, noch bis in ein Alter von mehr als 60 Jahren auf dem Theater ein jugendliches Aussehn und eine bewunderungswürdige Beweglichkeit zu bewahren. Als er vor nicht langer Zeit mit der Bühne gänzlich abschloß, und von dem Dresdner Publicum Abschied nahm, konnte man sich, abgesehen von dem Schmerz, einen verehrten Künstler scheiden zu sehen, mit Wahrheit sagen, daß man an der Grenzmarke eines bedeutenden Zeitabschnittes stehe und der scheidende Künstler den letzten Rest der Traditionen aus einer glänzenden Zeit der dramatischen Kunst mit sich entführe.

Da ich mit dieser Auslassung mehrere Jahre voraus geeilt bin, muß ich noch bei der Rückkehr in die Zeit, in welche Emil Devrient's Engagement fiel, des Eintritts von Fräulein Berg in die Truppe des Dresdner Hoftheaters gedenken. Sie hatte schon im Beginn des Jahres 1831 als Mitglied der Manheimer Bühne einige Gastrollen mit Beifall gegeben und wurde im Herbst desselben Jahres bei uns heimisch. In der langen Reihe von Jahren, welche sie an der hiesigen Bühne angestellt war, hat sie ihrem Beruf mit einer seltenen Treue,

mit unermüdetem Fleiß und verehrungswürdiger Bescheidenheit und Einsicht obgelegen. Sie gehörte nicht zu den Erscheinungen, welche von der Natur dazu bestimmt sind, einen stürmischen Beifall sofort zu gewinnen. Aber sie faßte alle ihre Rollen mit einer solchen Tiefe der Anschauung auf, daß ich mich nicht eines einzigen Falles zu entsinnen weiß, wo ihr irgend eine mißlungen wäre. In den Jahren, von denen hier die Rede ist, fielen ihr, nächst den jugendlichen Rollen im Lustspiel, auch mehrere bedeutende Aufgaben in ernsten und tragischen Stücken zu. Sie gab z. B. in der Stummen von Portici die Fenella, eine der schwersten Aufgaben für eine junge Künstlerin, weil bei dem Mangel der Sprache Alles durch die Pantomime ersetzt werden muß. Im Hamlet gab sie die Rolle der Ophelia, im Stern von Sevilla die der Estrella, in der Ahnfrau Bertha. Alle diese Aufgaben löſ'te sie mit der größten künstlerischen Bescheidenheit. Wenn mein Gedächtniß mich nicht täuscht, war Ophelia eine ihrer besten Leistungen. Erst später, wo sie mehr in das ältere Fach überging, entwickelte sich bei ihr die Neigung, das Pathetische zu sehr in einem langsam schleppenden Tone zu sprechen. Da ihr Organ von Natur etwas tiefer gestimmt war, als dies bei Frauen gewöhnlich ist, that ihr diese Gewohnheit um so mehr Schaden. Ihr eigentliches Fach war, wenn ich nicht irre, ein feiner und heiterer Conversationston, wobei es ihr niemals an natürlicher Wärme und Innigkeit fehlte; selbst in humoristischen Rollen konnte sie sehr angenehm sein. So erinnere ich mich mit Vergnügen ihrer Darstellung des schelmischen Kammermädchen in „Stille Wasser sind tief."

Um den Vorwurf der Ungenauigkeit abzulehnen, weil ich manche Mitglieder des Hoftheaters aus damaliger Zeit unerwähnt lasse, muß ich daran erinnern, daß ich mir, in Ermangelung aller aus diesen Jahren herrührenden Niederschriften, von Haus aus nicht die Aufgabe habe stellen können, einen getreuen Bericht zu geben, sondern nur meine Erinnerungen und

vorzugsweise nur solche niederschreiben kann, die mir durch den Umgang mit meinem verewigten Freund Tieck tief in das Gedächtniß eingeprägt sind.

In diese Zeit, wenn nicht um etwas früher, fällt die unermüdete Thätigkeit Raupach's für das deutsche Drama. Es gehört gewissermaßen zu dem schweren Verhängniß, das auf der deutschen und besonders auf der dramatischen Literatur ruht, daß der gewaltige Stoff, welchen die Geschichte der Hohenstaufischen Zeit bietet, kein großes Ingenium zur Bearbeitung hat anregen können. An dem Gelüste dazu hat es bei manchen der Begabteren nicht gefehlt. Selbst Tieck hat sich mit Gedanken an diese Aufgabe oft und lange beschäftigt. Immermann's Friedrich II. ist mir für den Moment nicht gegenwärtig genug, um sagen zu können, was mir daran gelungen erscheint. Daß aber auch diese Dichtung niemals die Breter betreten hat, darf die Vermuthung erregen, sie sei schwerlich der Bühne angemessen. Als nun die dramatischen Bearbeitungen dieses großen Stoffes der schnellschreibenden Feder Raupach's entflossen und hier, wie auf anderen Theatern aufgeführt wurden, gab uns dies wiederholten Anlaß, uns in Betrachtungen dieser Art zu ergehen. Tieck und seine Freunde fühlten einstimmig, daß es kein größeres Sujet, nicht leicht eines in der ganzen Geschichte geben könne, was sich an sich selbst mehr zur Tragödie gestaltet. Wir mußten aber auch anerkennen, daß Jeder vor einer so gewaltigen Aufgabe scheu zurücktreten müsse, dem nicht die unermeßliche Begabung, in Shakspere's Fußtapfen zu treten, gegeben sei. Diese Fähigkeit die Linie, auf welcher sich die poetische Wahrheit von der materiell-historischen trennen muß, scharf im Auge zu behalten; diese Kraft, die Begebenheiten in einen engen dramatischen Rahmen zusammendrängen zu können, hier sich einen Uebergriff, dort eine Beschränkung, Zusammenziehung, Umgestaltung erlauben zu dürfen und dennoch der Macht der historischen

Wahrheit ihr Recht zu lassen; diese Tiefe der Intuition, die Fäden des gewaltigen Verhängnisses durchschauen, sie erfassen und von Anfang bis zu Ende mit sicherer Hand fortspinnen zu können, wer wollte sich dessen vermessen, wenn ihn nicht ein unwiderstehlicher Drang dazu treibt? Wenn wir im Tieck'schen Kreise das oft besprechen konnten, so dürfen wir für diesen Genuß dem guten alten Raupach den Dank nicht versagen. Daß bei seinen Hohenstaufischen Dramen der gute Wille das Beste ist, daß sich sein Flügelschlag bei diesen Arbeiten nicht hoch über die Oberfläche erhebt, das konnten wir ihm unter diesen Umständen leicht verzeihen. Ja noch mehr, es ist ihm auch das Verdienst nicht abzusprechen — was auch Tieck gelegentlich anerkannt hat — daß sich seine Dichtungen — wenn man sie so nennen darf — inmitten einer armseligen Zeit durch geschickte Behandlung des Stoffes, durch leidliche Bühneneffecte und durch die Leichtigkeit, in Scene gesetzt zu werden, vor vielen anderen auszeichnen. Wir danken denn auch diesen Schöpfungen manchen unterhaltenden Theaterabend, und unter den Schauspielern gefielen sich mehrere in den leicht auszuführenden Rollen. König Enzio war unter Andern eine Lieblingsrolle von Emil Devrient geworden. Ich sehe ihn heute noch vor mir, wie er, seine blonden Locken schüttelnd, mit dem einen Fuße auf dem zu seiner Rettung bestimmten Sarge stand, und die ihm zugetheilte Tirade in das Publicum hinaus sprach. Denn bekanntermaßen hatte Raupach beliebt, an die Stelle der Weintonne, in welche Enzio verschlossen wurde, um aus der Gefangenschaft gerettet zu werden, einen Sarg zu setzen. Das mochte ihm poetischer geschienen haben und trotz der Unmöglichkeit eines solchen Rettungsversuches im 13. Jahrhundert, wo noch Niemand in einem verschlossenen Sarge begraben wurde, konnte der Verfasser dem unschuldigen Publicum gegenüber ein Schnippchen schlagen. Mit diesen historischen Dramen Raupach's ging es also bei Tieck noch leidlich

ab. Die Lustspiele, in denen Raupach den Schelle gewissermaßen zu einer stehenden Maske erhoben hatte, ließen ihn ziemlich gleichgültig. Anders war es mit Isidor und Olga. Diese Schilderung des barbarischen Mißbrauchs einer barbarischen Gewalt empörte sein inneres Gefühl und er war unerschöpflich bald in launigen, bald in zornigen Schmähungen auf die Zumuthung, sich an der Darstellung solcher Zustände auf dem Theater ergötzen zu sollen. Das Publicum war entgegengesetzter Meinung und hatte dieses Stück schon früher gern gesehn, wo Julius, noch im Besitz junger Rollen, Isidor gegenüber von Madame Schirmer als Olga spielte. Jetzt war Emil Devrient an die Stelle von Julius getreten und da Carl Devrient die Rolle des Fürsten Wlodomir behalten hatte, gab die Familienähnlichkeit der beiden Brüder ebenso sehr, wie die zwischen ihnen schon im Aeußern begründeten Gegensätze den gewaltsamen Theatereffecten einen neuen Reiz. Wenn man solche Widersprüche des krankhaft überreizten Geschmacks im Publicum und der poetisch reinen Anschauungsweise auf der Seite Tieck's unparteiisch beobachtete, durfte man sich dann nicht fragen, ob es wünschenswerther sei, daß diese mehr zur Herrschaft gelange, als jener? Dafür, daß dies nicht geschehen konnte, war indessen genug gesorgt.

Um so erhebender waren die auch in dieser Periode wenn auch nur einzeln erscheinenden Lichtpunkte. Zu diesen gehörte unter Andern die Wiederaufführung von Romeo und Julia am 10. November 1831, worin Carl den Romeo und Emil den Mercutio spielte, wiewohl nach der natürlichen Begabung beider Brüder die Rollen hätten umgekehrt sein sollen. Eine Vorstellung, die uns viel zu sprechen gab, war die am 13. März 1832 stattfindende des Hamlet. Carl Devrient spielte an diesem Abend — m. W. zum ersten Male — die Titelrolle und Emil hatte den Fortinbras übernommen. Ein Jahr darauf, am 9. April 1833, war Emil die Rolle des Hamlet und Carl die

des Fortinbras zugetheilt. Daß Carl Devrient der schweren Aufgabe des Hamlet noch nicht vollständig gewachsen war, bedarf nach Allem, was ich bisher über ihn gesagt habe, kaum der Erwähnung. Aber erinnere ich mich seiner durchaus edlen Erscheinung, seiner frischen Ausdrucksweise und des kräftigen Tones seiner Stimme, so steht, trotz mancher unerfüllt bleibenden Wünsche, ein schöneres Bild dieser wunderbaren Individualität vor mir, als ich in späteren Zeiten jemals wiedergesehen habe. Wegen der oben ausgesprochenen Vorzüge und besonders wegen des höheren Grades von Genialität, mit welchem Carl die Rolle des Hamlet spielte, muß ich ihm selbst vor seinem jüngeren Bruder den Vorzug geben. Daß in dieser Rolle das Träumerische zu sehr hervorgehoben und dagegen die sarkastisch bittere Ironie zu wenig ausgedrückt wird, habe ich wiederholt zu beklagen gehabt. Darin konnte mir eben Emil nicht genügen, daß er sich in Jenem zu sehr gefiel und fast in das Sentimentale hinabsank, wogegen es bei seinem Bruder nur einiger Milderung in dem, zuweilen zu schroff und wild auflodernden, Feuer bedurft hätte, um die zuletzt genannte Seite des Charaktergemäldes befriedigender darzustellen. Daß Emil vielen Beifall fand und sich lange Zeit in dieser Rolle in der Gunst des Publicums erhielt, verdankte er vorzugsweise seiner edlen und vornehmen Erscheinung. Denn für den Prinzen Hamlet ist mit einer solchen schon sehr viel gethan, wogegen ihr Mangel mit der äußersten Anstrengung in künstlich hervorgebrachten Motivirungen nimmermehr zu ersetzen ist. Bei jeder Shakspere'schen Rolle ist überhaupt vorzugsweise davor zu warnen, daß im Auftragen der Farbe, im Hervorheben der Gegensätze von Licht und Schatten nicht zuviel gethan wird. Denn in der Regel ist schon durch den Dichter in Colorit und Schattirung das Aeußerste geschehen. Man darf sogar behaupten, daß, gleichwie die Sujets seiner Dramen zum großen Theil auf der äußersten Linie des Wahrscheinlichen stehen, auch

seine Charaktere mit der tiefsten Einsicht in die innersten Geheimnisse des menschlichen Herzens aufgefaßt und nicht selten mit der größten Kühnheit bis an die äußersten Grenzen des Natürlichen hinauf ausgeführt sind. Es liegt daher auf der Hand, daß in vielen Fällen ein unbefriedigtes Bedürfniß, hinsichtlich der erschöpfenden Ausführung, aus Mangel an genügender Kunstausbildung des darstellenden Künstlers, weit weniger verletzend wirkt, als die aufdringlich anmaßende Bestrebung, durch bewußtvolle Virtuosität jedes Einzelne, was nach der Meinung des Schauspielers zur Schaustellung dieser geeignet scheint, recht scharf und schreiend hervorzuheben. Wenn man von denkenden Künstlern sprach, konnte Tieck seine Mißbilligung nicht leicht verbergen, weil man mit diesem vermeintlichen Lobe in der Regel auf solche zielte, die dieser falschen Virtuosität verfallen waren. Man verlor dabei natürlich aus den Augen, daß es in dem Augenblick, wo sich das Bewußtsein von dem Gedanken des darstellenden Künstlers aufdrängt, um die künstlerische Illusion schon geschehen ist, sowie denn überhaupt ein jedes wahre Kunstwerk, wenn es auch zur Erweckung tiefsinniger Gedanken oder Betrachtungen dienen kann und soll, niemals das Ziel haben kann, die Gedanken seines Schöpfers dem Beschauer auseinanderzulegen, sondern vielmehr dazu angethan sein muß, den Beschauer selbst, auf unbewußtem Wege, in die Idee, von welcher es erzeugt und getragen wird, zu versetzen. Hiernach wird man begreifen, daß, wenn auch bei beiden Brüdern Devrient in der verschiedenen Weise ihrer Darstellung des Hamlet Manches noch zu wünschen übrig blieb, mir, soweit meine Erinnerung reicht, das von ihnen dargestellte Gemälde vor dem weit mehr zerrissenen Bilde, was uns ein späterer hochgefeierter Künstler lieferte, den Vorzug zu verdienen scheint. — Wie leicht auch der Begabtere einer Shakspereschen Rolle wehe thun kann, wenn er nur ein wenig zu viel thut, erfuhren wir an jenem Abend

an dem sonst meisterhaften Spiele von Julius in der Rolle des Königs. Es liegt gewiß nahe genug, daß, wenn in der ergreifenden Nachtscene, wo der König auf den Knieen liegt und zu beten versucht, eine wahre Zerknirschung sich seiner Seele bemeistert hätte, der ganze Verlauf der Handlung eine andere Wendung genommen haben würde. Tieck hatte also mit Recht zu tadeln, daß dieser sonst ausgezeichnete Künstler in dieser Scene die äußeren Zeichen eines solchen Seelenzustandes, mit heftigen Schlägen wieder seine Brust und dergleichen, nachahmte. Im umgekehrten Sinne verdiente Burmeister in der Rolle des Polonius dadurch besonderes Lob, daß er nicht mehr that, als den selbstgefälligen Mann von feiner äußerer Bildung darstellte, der schwach genug ist, kleinliche Kunstgriffe für tiefsinnig kluge Veranstaltungen anzusehen, und der gerade auf diesem Wege, dem gewaltigen Verhängniß wider seinen Willen Vorschub leistend, als erstes Opfer fallen muß. Wer in dieser Rolle mehr thun will, wer sich für verpflichtet hält, die flache Unbedeutendheit dieses Hofmannes noch mehr an das Licht zu stellen oder gar denselben, gleichwie eine komische Figur, dem Gelächter des Publicums mehr Preis zu geben, als es der Dichter schon selbst gethan hat, der wird die Rolle grundlos verderben oder eine Caricatur aus ihr machen; und dazu ist sie vom Dichter nicht bestimmt. — Von den Shakspere'schen Stücken blieb auch in dieser Periode der erste Theil von König Heinrich IV. und der Kaufmann von Venedig auf dem Repertoir. Auch wurde der Stern von Sevilla am 25. October 1831 wiederholt, bei welcher Gelegenheit Em. Devrient an der Stelle von Becker die Rolle des Don Sancho Ortiz und Fräulein Berg die Rolle der Estrella spielte.

Schon seit dem Jahre 1828 hatte J. k. H. die Prinzessin Amalie mit dem Schauspiel Mesru, König von Bactriana, das am 15. September 1828 in Pillnitz vor dem königlichen

Hofe aufgeführt wurde, begonnen, die in stiller Muße von ihr componirten Dramen unter dem Namen A. Heiter der Bühne anzuvertrauen. Am 17. März 1829 wurde dieses Stück auf dem Hoftheater aufgeführt. Vorher schon — am 23. Februar dess. Jahres — hatte man in Dresden das Drama „der Krönungstag" gesehen, das am 11. August 1830 in Pillnitz wiederholt wurde. Beide Stücke sind mir nicht bekannt geworden. Das erste Stück, das ich von dieser Verfasserin gesehen habe, war das geistreiche Lustspiel „Lüge und Wahrheit", am 16. Aug. 1834 zum ersten Male aufgeführt, in welchem Mad. Rettig, die mit ihrem Gatten gegen Ende 1833 nach Dresden zurückgekehrt war, mit ihrem schönen Talent für das Lustspiel glänzte. Bald darauf folgte: „Die Braut aus der Residenz", am 4. Dec. 1834 zum ersten Male aufgeführt, und später „Die Fürstenbraut", „Der Oheim" u. mehrere Andere. Diese unterhaltenden Lustspiele waren alle mit feinem Takt ersonnen und mit geistreichen Charakterzügen ausgestattet. Bei der großen Armuth einer mit Genialität bearbeiteten Theaterlitteratur wurden sie durch diese Vorzüge für die Bühne überaus werthvoll. Dazu kam der große Vortheil für das Dresdner Hoftheater, daß diese Dichtungen nicht blos von dem lebhaften Interesse der Höchsten Herrschaften für dasselbe Zeugniß ablegten, sondern auch den Mitgliedern der Bühne an sich selbst zum Sporn dienten, sich ihre Rollen mit Fleiß und Hingebung zu eigen zu machen, und in der Aufführung die größte Sorgfalt anzuwenden. Denn wiewohl im Anfang der wahre Name der hohen Verfasserin mit Sorgfalt verheimlicht wurde, konnte es doch nicht fehlen, daß er bald zur allgemeinen Kenntniß gelangte. Die Künstler und Künstlerinnen schätzten es sich daher zur größten Ehre, in diesen Dramen zu spielen, und die wiederholten Aufführungen derselben waren zu den gelungensten damaliger Tage zu rechnen. Auch blieben diese Lustspiele, da sie bald zum Besten eines milden Zweckes im Druck erschienen

und dem Handel übergeben wurden, nicht auf die Dresdner Bühne beschränkt. Daher traten auch fremde Künstler nicht selten in einer Rolle dieser Stücke als Gäste auf.

Unter den Tagesneuigkeiten dieser Zeit sind die zahlreichen Stücke der Frau Birchpfeiffer nicht mit Stillschweigen zu übergehen. Was der behenden Feder dieser fleißigen Frau entquoll, war für einen großen Theil der Schauspieler und Schauspielerinnen nicht unwillkommen, weil diese Stücke mit erschöpfender Bühnenkenntniß zusammengestellt und, reich an Effecten, Gelegenheit boten, mit geringer Mühe zu glänzen und lebhaften Beifall zu ernten. Man darf freilich in diesen leichten Schöpfungen, wie „Pfefferrösel“, „die Marquise de Villèle“ u. A., keine Tiefe der Anschauung, keine erschöpfende Motivirung der Handlung und der Charaktere, noch weniger Verständniß der Geschichte suchen. Aber es fehlte ihnen dennoch nicht an Verehrern, weshalb sie denn auch zur Ausfüllung der Lücken im Repertoir bequem waren. Daß sie sich fast durchweg um Anekdoten drehten, deren Wahrheit nicht einmal immer verbürgt war, daß sie den unter geschichtlichen Namen aufgeführten Personen oft eine Handlungsweise, Gesinnung und ein Benehmen andichteten, wie dieß Alles den Trägern dieser Namen niemals eigen gewesen ist, daß sie es ferner mit der Wahrscheinlichkeit, mit wahrer Sittlichkeit und mit männlichem Ehrgefühl oft nicht sehr genau nahmen, das konnte Diejenigen nicht stören, die im Theater nur gegen eine lästige Langeweile Hülfe suchten, und mit einem ernsten Nachdenken über diese Gegenstände nicht belästigt sein wollten. Auch war es nicht immer unbedenklich auf diese Gebrechen aufmerksam zu machen. Denn wie Viele giebt es nicht, die, ohne jemals zum Bewußtsein über den Beruf und die Verpflichtung der Bühne gekommen zu sein, sich ein entscheidendes Urtheil über ihre Leistungen zutrauen, oder vermeinen, sie könnten die Einsicht über diese Gegenstände aus flüchtigen, oft mit bezahlter Partei-

lichkeit geschriebenen Journal-Artikeln bei einer Tasse Kaffee und einer Cigarre gemächlich einschlürfen. Ob und in welchem Maße Tieck gegen das Ueberhandnehmen solcher werthlosen Erscheinungen kämpfte, mit welcher Bekümmerniß er immer mehr zu der Ueberzeugung gelangte, daß es ihm unmöglich sei, gegen die höher und höher anschwellenden Wogen der Oberflächlichkeit anzukämpfen, davon bin ich, in Gemeinschaft mit wenigen seiner Freunde, oft Zeuge gewesen.

Am 29. März 1832 wurde zum Andenken an Goethe, dessen Tod am 22. März erfolgt war, Iphigenia auf Tauris aufgeführt. Der Aufführung folgte ein von Tieck gedichteter Epilog, der von Mad. Mövius, Pauli, Carl und Emil Devrient gesprochen wurde. Leider habe ich dieser Aufführung nicht beigewohnt. Ich kann daher nichts davon berichten. Dessen aber erinnere ich mich lebhaft, daß man wegen dieses Epiloges Tieck die lebhaftesten Vorwürfe machte. Man fand sich dadurch beschwert, daß er Goethe mit Dante und Shakspere zusammengestellt und Schiller's dabei nicht gedacht hatte. Nun glaubte man sich doppelt berechtigt, ihn der Geringschätzung, oder selbst des Hasses gegen Schiller anklagen zu dürfen.

Bei dieser Gelegenheit tritt mir lebhaft in das Gedächtniß, was ich mit Tieck über das Costüm auf dem Theater wiederholt besprochen habe, weil eine der Unterredungen über diesen Gegenstand mit ihm dadurch veranlaßt wurde, daß Werdy, sei es bei dieser oder einer anderen Aufführung der Iphigenia, seiner vorherrschenden Gewohnheit gemäß, bei seinem Costüm die Rücksichten des Geschmacks allzusehr vernachlässigt hatte. Was Tieck über das Costüm in einem Aufsatze seiner dramaturgischen Blätter*) öffentlich ausspricht, beruht zum großen Theile auf demselben Grundsatze, den ich schon früher als besonders wichtig für den erhabeneren Styl der Kunst

*) Kr. Schr. IV. 4 ff.

betonte, daß nemlich die Grenze, bis zu welcher die materielle Wahrheit für ein Kunstwerk zu gebrauchen sei, und über welche hinaus die Thätigkeit der Phantasie des Beschauers nicht dürfe beeinträchtigt werden, durch eine sehr feine Linie bezeichnet und von dem Künstler mit äußerster Sorgfalt zu beachten ist. Wer diesen Aufsatz mit offenem Sinn und unbefangenem Urtheil lies't, kann sich, meines Erachtens, darüber nicht täuschen, daß Tieck an die Schauspielerkunst und ihren höchsten Beruf den ihrer allein würdigen Maßstab anlegt. Demungeachtet bin ich überzeugt, ein großer Theil — wenn nicht die Mehrheit — der Bühnenkünstler und Theaterkritiker wird über Tieck's Auslassungen sich kaum mit einem mitleidigen Achselzucken begnügen. Man wird sie vielmehr als das Resultat eines veralteten, längst abgethanen Vorurtheils mit Geringschätzung verdammen. Auch kann es wohl sein, daß Mancher in einen erschreckenden Wehruf ausbricht, wenn er lies't, Garrick habe den Hamlet zuweilen im französischen Costüm gespielt und Fleck sei als Othello in einer rothen Generals-Uniform mit Federhut aufgetreten. Man wird den Fortschritt der Zeit und die mit ihm gesteigerten Ansprüche an eine höhere Correctheit des Costüms geltend machen. Was nun diese vielfach beanspruchte Correctheit anlangt, so möchte ich zuerst fragen, was darunter zu verstehen, und wenn man sie wirklich verstehen kann, was damit, abgesehen von allen künstlerischen Rücksichten, für den Geschmack erreicht sei? Welchen Maßstab der Correctheit will man z. B. an das Costüm eines Lear, Hamlet, Cymbeline und auch an das eines Othello anlegen? Ob diese Personen überhaupt auf der Erde jemals gelebt haben, wird auch der gelehrteste Geschichtsforscher nicht mit zweifelloser Gewißheit erörtern und feststellen können. Aber versicherte man uns auch, daß die beiden genannten britischen Könige vor Einführung des Christenthums und nach der Eroberung von Großbritannien durch

Julius Cäsar gelebt haben, so würde es immer noch schwer — man darf wohl sagen unmöglich — fallen, zu bestimmen, welche Trachten in diesem, fast ein halbes Jahrtausend umfassenden, Zeitraume auf den britischen Inseln üblich gewesen seien. Mit Othello mag es insoweit etwas Anderes sein, als in diesem Drama geschichtlicher Momente — mindestens vorübergehend — gedacht wird, deren Zeitbestimmung in engere Grenzen zu fassen ist. Doch wissen wir auch zu sagen, in welchen Jahren die Venetianer wiederholt genöthigt gewesen sind, die Insel Cypern gegen die Angriffe der Türken zu vertheidigen, so muß ich dennoch glauben, daß weder Sh. noch sein Gewährsmann Giraldi Cinthio die Absicht gehabt haben, mit einer so flüchtigen Erwähnung diesem tragischen Ereigniß eine bestimmte Zeit anzuweisen. Die Schwierigkeit, eine gewisse Correctheit für das anzuwendende Costüm festzuhalten, mag für geringer gelten, sobald man sich in das Zeitalter einer urkundlich verbürgten Geschichte begiebt. Aus dem elften, zwölften, dreizehnten Jahrhundert wird man Beispiele von Bildwerken anführen und diese als Muster für das zu wählende geschichtlich-correcte Costüm für Männer und Frauen aus dieser Zeit bezeichnen. Wahr ist es, wir haben heute noch eine Portraitstatue von Otto dem Großen mit seinen beiden Gemalinnen in Magdeburg, eine andere von Heinrich dem Löwen im St. Blasius-Dome zu Braunschweig, Friedrich der Erste ist oder war über dem Portal des Domes zu Freisingen abgebildet, und König Johann von England ist in vollem Costüm auf seiner Tumba in der Kathedrale zu Worcester zu sehn. Ja es giebt noch viele andere steinerne Bildwerke in alten Kirchen, wie zu Bamberg, Naumburg, Magdeburg, in Westminster-Abtei zu London, St. Denis in Frankreich; zu Versailles sind ganze Gallerien mit Nachbildungen und Abgüssen erfüllt, welche der Costümier eines modernen Theaters zur Stillung seines brennenden Durstes nach untadelhafter Correctheit als Muster gebrauchen

könnte. Aber es würde mir leid thun, wenn ich seinen redlichen Eifer stören und sein historisches Wissen in Verlegenheit setzen sollte, indem ich ihn fragte, ob er denn gewiß sei, daß diese Bildnisse alle zu der Zeit der Personen, welche sie vorstellen sollen, streng nach der Natur gearbeitet seien? Von Vielen wissen wir es, daß sie erst Jahrhunderte später verfertigt worden sind, so wie denn unter Anderen die liegende Statue Wittekind's in Paderborn erst im 14. Jahrhundert — also fast 400 Jahre nach Wittekind's Lebzeiten — auf Anordnung Karl's IV. angefertigt worden ist. Die Tumba von König Johann in Worcester rührt ungefähr aus derselben Zeit her, ist also um fast ein und ein halbes Jahrhundert jünger als das Original der Abbildung. Um die Feststellung der Zeit, welcher die Reiterstatue Otto des Großen in Magdeburg, das Steinbild von Heinrich dem Löwen in Braunschweig angehört, würde mancher Freund altdeutscher Kunst viel geben, und so würde denn in dieser Beziehung noch Vieles aufzuklären sein, ehe ein Anordner des Costüms für unser Theater mit gutem Gewissen diese Denkmale als untrügliche Vorbilder für seine Aufgabe nachweisen dürfte. Aber man muß auch nicht zu eigensinnig sein, und darf es in diesen Jahrhunderten mit der Mode nicht so genau nehmen; weiß man doch daß diese damals nicht so raschen Wechseln unterworfen war, als in unseren Tagen. Es ist jedoch eine zweite Frage noch übrig: Wo ist denn der unumstößliche Beweis zu finden, daß die abgebildeten Personen, und wenn sie auch nach dem Leben gearbeitet wären, in dem uns vor Augen liegenden Costüm, genau so wie es dargestellt ist, im Leben einher gewandelt sind? Hat sich der Künstler keine Freiheit aus ästhetischer Rücksicht erlaubt? Auch diese Frage soll müßig sein, wenn es wahr ist, daß die Mode, das Costüm durch einen mehr oder minder phantastischen Zusatz zu idealisiren, erst in der Zeit entstanden ist, wo man über die unkünstlerische Abgeschmacktheit der Mode-

tracht durchgängig einig war und fast sich derselben schämte. Wie aber dann, wenn das monumentale Costüm vielleicht ein solches wäre, das diese alten Herrn nur bei gewissen außerordentlichen und feierlichen Gelegenheiten getragen hätten, wenn sie nun blos deswegen in demselben abconterfeit wären, weil es dem feierlichen Acte ihrer Bestattung geziemender Weise diente? Diese Annahme wird in vielen, ja sogar in fast allen Fällen gerechtfertigt erscheinen, wo von Grabmonumenten die Rede ist. Mindestens sollte es für wahrscheinlich gelten, daß die Könige und Fürsten des Mittelalters bei mühsamen und ausgedehnten Kriegszügen sich nicht mit dem schweren Kleiderschmucke beladen haben, der ihnen allenfalls in ihren Burgen bei feierlichen Gelegenheiten zur Bezeichnung ihres erhabenen Standes diente. Die Chroniken erzählen zwar, unter Anderm, Richard III. habe vor der Schlacht von Bosworth auf seinem Helme eine Krone befestigen lassen, und diese sei nach seinem Falle dem Grafen von Richmond, nachherigen Heinrich VII., überbracht worden; auch mag es sein, daß ähnliche Fälle wiederholt vorgekommen sind und die Fürsten und Könige auch im Lager und in der Feldschlacht Abzeichen ihrer Würde getragen haben. Aber deshalb könnte ich doch noch nicht glauben, daß sich z. B. der König von Frankreich und König Johann von England vor der festen Stadt Angers in langen, fast schleppenden Kleidern oder mit einer Art von Königsmantel auf den Schultern, wie er vielleicht in St. Denis abgebildet ist, begegnet hätten. Selbst die langen, meisten Theils dreifach über einander geschichteten Gewandungen, wie sie z. B. in der Schloßkirche zu Wechselburg an einer schönen Statue aus dem 12. Jahrhundert nicht als fürstliche, sondern als allgemeinere ritterliche Tracht abgebildet sind, sollten meines Erachtens nur mit Mäßigung nachahmt werden, weil uns die historischen Dramen die betreffenden Persönlichkeiten in Lebensmomenten und Situationen vorführen müssen, wo sie unfehlbar

diese Kleidung nicht gebrauchen konnten. Also es ist gewiß, daß man, sobald man sich an solche monumentale Vorbilder hält, sich auf einen überaus unsicheren Boden für die Beobachtung einer strengen historischen Correctheit wagt. Es giebt indessen noch andere, und vielleicht sichrere Quellen für das Studium der alten Costüme. Von den nicht selten bis in das geringste Detail gehenden Beschreibungen in den Gedichten des Mittelalters ist vielleicht nicht Alles zu lernen. Was sich darüber im Parcival, im Tristan, auch im Meier Helmbrecht findet, wo uns Wirndt von Gravenberg genau beschreibt, wie die Schwester des hochmüthig überspannten Bauersohnes ihren Bruder mit ritterlicher Kleidung ausstaffirt habe, mag lehrreich in dieser Beziehung erscheinen. Der Forscher nach Mustern von Costümen wird aber mit Recht die zum Schmuck von Gebet- und Meßbüchern, sowie von Schriften weltlichen Inhalts dienenden Miniaturen vorziehn. Sie beginnen in rohen und unvollkommenen Formen schon sehr früh, erheben sich aber mit dem 14. Jahrhundert unter Carl V. von Frankreich zu einer immer bedeutenderen künstlerischen Ausbildung; sie gewinnen mit der alten niederländischen Schule unter J. v. Eyck und Memelink noch mehr in dieser Hinsicht, und bewahren bis in das 16. Jahrhundert hinein einen eigenthümlichen Reiz. Diese Bilder haben für den vorliegenden Zweck den großen Vortheil, daß sie die mannichfaltigsten Handlungen, friedliche und kriegerische, Scenen der Häuslichkeit und des öffentlichen Lebens vorstellen. Man wird also behaupten wollen, daß man hier, mindestens bis in das 14. Jahrhundert hinauf, das sicherste Anhalten für die Beantwortung der mannichfachsten Fragen finden könne. Nun möchte ich aber wohl erleben, was die Folge sein würde, wenn eine Theater-Direction von den Herren und Damen ihrer Gesellschaft unweigerlich forderte, daß vorkommenden Falls ihre Kleidung genau nach diesen Vorbildern eingerichtet werde. Wie würden

den Männern diese seltsam geschnittenen Wämser von den grellsten und schreiendsten Farben, wie würden ihnen die weiten Obergewänder mit den bis auf den Boden hinabhängenden ausgezackten Aermeln, wie die wunderlichen Kopfbedeckungen behagen, welche bald in eine hohe Spitze auslaufen, bald, gleich der Krönung von einem gothischen Tabernakel, sich von oben nach abwärts krümmen und in einer Art von Blume enden? Was würden die Damen sagen, wenn man ihnen zumuthete, sich entweder in die engen, bis auf die Füße schmal herablaufenden Schleppkleider einzuzwängen und sich das Ansehen von buntgefärbten Raupen zu geben, oder sich in weite, mit allerhand Ausschnitten in bunter Mannichfaltigkeit versehene Gewandungen zu hüllen? Und die Kopfbedeckungen? Welcher Costümier, dem seine Augen lieb sind, wollte einer gebildeten Künstlerin heutiger Tage gebieten, ihr Haupt mit dem sogenannten Schapel zu bedecken, einer hohen cylindrisch sich erhebenden Maschine, die an dem Kopfe selbst bald mit einer wulstartigen Umgebung versehen ist, bald sich an denselben mit spitzen, schuppenartigen Ausläufen anlegt, und die, wie uns mehrere Stellen in alten Gedichten belehren, bei liebkosenden Begegnungen, Umarmungen und dergleichen, erst auf die Seite gerückt werden mußten, damit sich die Köpfe nur berühren konnten? Auch die Fußbekleidungen nicht zu vergessen; welcher Herr oder welche Dame möchte heute in diesen pantoffelartigen Schnabelschuhen, deren Spitzen sich zuweilen wie eine venetianische Gondel nach oben krümmen, das Theater betreten. Mit alten Staffelei- und Wandgemälden des 14. und 15. Jahrhunderts ist es nicht viel besser. Wir könnten manches alte Muster aus Italien citiren, wie Botticelli, Bennozzo Gozzoli, die Ghirlandaji und Andere, welche bei Darstellungen aus der biblischen oder Heiligengeschichte die Costüme ihrer eigenen Zeit getreulich nachgebildet haben. Auch die alten Niederländer, wie Joh. van Eyck, Memelink, Schoreel und

Andere stellen uns ohne Ausnahme die üblichen Trachten ihrer Zeit vor die Augen. Auf der bekannten Anbetung der heiligen drei Könige von Joh. van Eyck sehen wir die Portraits von Philipp dem Guten von Burgund, von dem sogenannten grand batard, Jean de Bourgogne, und von Carl dem Kühnen. So wie hier diese fürstlichen Personen als die heiligen drei Könige vor dem Christuskinde, theils anbetend knien, theils zur Anbetung sich anschicken, haben sie sicher bei Lebzeiten ausgesehen, so sind sie unfehlbar bekleidet gewesen. Der strenge Orthodoxe in den Fragen des Costüms müßte also in einem Falle, wo eine dieser drei Personen in einem Drama vorkäme, unweigerlich verlangen, daß für dieselbe genau das hier abgebildete Costüm von der Theatergarderobe beschafft würde. In Italien war es im 14. und 15. Jahrhundert Sitte, daß sich die Nobili von den Mitgliedern des Bürgerstandes durch eine sehr buntscheckige Kleidung unterschieden. Auf mehreren alten Bildern sehen wir daher solche Signori in einer enganliegenden Kleidung, an der die Farben, roth, blau, gelb u. s. w. zwischen den verschiedenen Gliedmaßen so getheilt sind, daß, wenn das linke Bein in einer rothen Hose glänzt, das rechte Bein von blauer Farbe sein und umgekehrt dem rechten Arm in rother Umhüllung ein blauer Aermel auf der linken Seite gegenüberstehen muß. Dabei ist auch das Wams auf der Brust in gleicher Weise getheilt und die Ausschnitte an der Taille müssen ebenfalls in der Farbe unter einander wechseln. Zuweilen wird auch eine in verschiedenfarbige Streifen getheilte Kleidung beliebt. Wenn einer von der Classe der denkenden Schauspieler solcher Gemälde ansichtig wird, so könnte er, nach dem Grundsatze einer strengen historischen Correctheit, sich für berechtigt halten, in der Rolle eines Romeo, eines Benedix oder Claudio, eines Bassanio oder sonst eines Nobile aus den Zeiten des Mittelalters in Italien, nur in dieser buntscheckigen Kleidung aufzutreten. Sollte eine empfindliche Seele ihm

einhalten wollen, daß sie sich dadurch verletzt fühle, weil heutzutage nur Policinelli oder lächerliche Personen in dieser Tracht auf dem Theater zu erscheinen pflegen, so würde ihm die Berufung auf die vorliegenden Originale und seine Verpflichtung gegenüber einem gründlich gebildeten Publicum als Vertheidigung zu Gebote stehen. Man sieht also, wohin ein solches Streben nach Correctheit im Costüme auch dann führen müßte, wenn diesem Grundsatz überhaupt zu genügen wäre.

Es ist mir nicht fremd, daß solche Abgeschmacktheiten, wie ich sie hier geschildert habe, meines Wissens von den Theaterleitungen selbst am wenigsten verschuldet worden sind. Auch weiß ich wohl, daß es den wenigsten Vertheidigern einer möglichsten Correctheit des Bühnen-Costüms gegeben, ja vielleicht kaum in den Sinn gekommen ist, die Quellen, welche ich hier angezogen habe, mit Sorgfalt zu prüfen oder zu Rathe zu ziehen. Gewiß aber ist es, daß schon seit geraumer Zeit bei den Schauspielern selbst die Neigung überhand genommen hat, sich nach den größten Absonderlichkeiten für ihre persönliche Ausschmückung umzusehen, und daß die Directionen von solchen eitlen Künstlern oft bedrängt worden sind, ihnen ein Costüm zu gestatten oder sogar anzuschaffen, was von der Direction selbst nicht gebilligt werden konnte. So spricht schon Tieck vor mehr als vierzig Jahren von großen Adlerflügeln an den Helmen der Ritter, von wunderlich ausgeschmückten Rüstungen und Arm- und Beinschienen. Und doch war damals die Sorge für das Costüm unserer Bühne noch in den besten Händen. Herr Hofschauspieler Heine, ein Mann von feiner Bildung und Geschmack, hatte als geübter Zeichner die Obliegenheit für die bildliche Darstellung der Costüme zu sorgen. Ich möchte wohl überzeugt sein, daß es ihm oft schwer geworden ist, der eitlen Laune des einen oder des andern Schauspielers nachzugeben und für ihn eine Tracht oder Ausschmückung zu Papier zu bringen, von welcher er nach besserem

Wissen vorhersehen mußte, daß sie einem großen Theile des Publicums lächerlich erscheinen werde. Um wie viel mehr mußte aber dieses Unwesen zunehmen, als eine solche Abwehr von einem verständigen Standpunkte aus nachließ. Man beschuldige mich nicht der Härte, wenn ich hier von einem Unwesen rede. Vielmehr beantworte man sich die Frage, wo denn die Schauspieler die Muster zu den abenteuerlichen Mummereien hernehmen konnten, wenn sie nicht die allein maßgebenden Quellen studirten? Auf diesem Wege wird man erfahren, daß allerdings zuweilen alte Gemälde zu Rathe gezogen wurden, daß man aber häufig nicht darnach gefragt hat, ob diese Gemälde in der That das Costüm der betreffenden Zeit correct darstellten, oder ob sie nicht schon vom Künstler selbst mit der Absicht geschaffen wurden, in eine abenteuerliche Richtung einzulenken. So habe ich z. B. einen hochgefeierten Schauspieler als Othello in einem der wunderlichsten Costüme auftreten sehen. Indem ich mich fragte, ob ich ihn für einen Beduinen oder sonst einen Bewohner des Orients halten sollte, erinnerte ich mich, daß der Schnitt des vom Hinterkopf herabwallenden weiten Gewandes, sowie die Form der Kopfbedeckung, mit Ausnahme der Farben, genau demjenigen Schmucke glich, den Paolo Veronese auf dem Gemälde der Anbetung der drei Könige der Dresdner Gallerie dem Mohrenkönige zugetheilt hat. Derselbe große Mime trat als Richard III. allein in dem langen burgundischen Rocke auf, während alle Andern sich eines, der spanischen Tracht annähernden Costüms bedienten. In der Rolle des Macbeth mußten ihm bei dem Gang durch die Haide, wo ihm die Hexen begegnen, die beliebten Adlerflügel am Helme mitspielen helfen, in der Rechten trug er bei dieser Gelegenheit eine wuchtige Streitaxt und an seinem linken Arme hing ein mächtiger Schild von strahlendem Glanze. In meiner unschuldigen Unwissenheit hatte ich bis dahin geglaubt, die Kämpen der Vorzeit hätten die Verpflichtung,

diese Last zu tragen, wenn sie derselben nicht zum Kampfe bedurften, ihren Dienern oder Schildträgern zu überlassen. Doch es kann sein, daß mancher dieser Fanatiker für eine strenge Correctheit des Theatercostüms durch die in neuerer Zeit überhand genommenen Illustrationen verleitet worden ist. Nur hätte er auch hier mit mehr Kritik verfahren sollen; denn auch diese sind nur in den seltensten Fällen über jeden Tadel erhaben.

Betrachten wir nun diese Bestrebungen mit einem ernsteren Auge, so können wir vor allem Anderen darüber nicht hinwegkommen, daß es sich in den bei Weitem meisten Fällen um eine muthwillige Täuschung des Publicums handelt. Man sucht mit einer Gelehrsamkeit oder mindestens mit einem Wissen zu prunken, das man nicht besitzt. Indem man vorgiebt, den Ansprüchen eines gründlich gebildeten und in allerlei Kenntnissen mächtig vorgeschrittenen Publicums genügen zu müssen, rechnet man mit kecker Sicherheit auf dessen Ignoranz und fragt nicht darnach, wie sehr man die wirklich Gebildeten und die wirklich Unterrichteten geringschätzt und beleidigt. Aber man thut etwas noch Schlimmeres. Man würdigt sich selbst und man würdigt die Kunst herab. Oder sollte es nicht eine Herabwürdigung sein, wenn Männer, welche auf den Namen von Künstlern Anspruch erheben, um auf das Publicum zu wirken, nach Mitteln greifen, die allenfalls Marktschreiern, Zahnbrechern oder andern Charlatans dieser Art nachgesehen werden können? Was von einer dramatischen Darstellung gefordert werden dürfe, hat Tieck in dem mehrfach angezogenen Aufsatze zur Genüge dargelegt. Ich kann darüber nichts Besseres sagen. Doch es könnte mir eingehalten werden, es hieße das Publicum und die Ansprüche der Gegenwart geringschätzen, wenn man zu der ehemaligen Dürftigkeit, zu der Einförmigkeit früherer Zeiten, oder gar zu der Abgeschmacktheit zurückkehren wolle, die verschiedensten Rollen in der Modetracht

der Gegenwart zu spielen. Darauf müßte ich antworten, daß zwischen dem Verdammen des falschen Strebens nach eingebildeter Correctheit, wie es allenfalls dem Schöpfer eines Wachsfigurencabinets geziemen würde, und der ausnahmslosen Rückkehr zu den ältesten Gewohnheiten unserer Bühne ein weiter Raum zur Befriedigung der Bedürfnisse und Ansprüche des Publicums übrig bleibt. Spricht man von dem Gebrauch der Modetrachten der Gegenwart auf der Bühne, wie von einer ungeheuerlichen Abgeschmacktheit, so verschmäht man in erster Stelle die wichtige Lehre, daß für die Herstellung eines Kunstwerkes im Allgemeinen das Costüm Nebensache ist. Das schließt nicht aus, daß es Vorstellungen geben könnte, bei welchen ein bestimmtes Costüm unentbehrlich und dessen Anwendung die unerläßliche Bedingung zur vollständigen Lösung der vorliegenden Aufgabe ist. So sollten meines Erachtens die beiden beliebtesten Stücke Lessing's, Minna v. Barnhelm und Emilia Galotti nie anders als in einem geschmackvollen, französischen Costüm gespielt werden. Wer es nicht gesehen hat, daß Tellheim in einer modischen Uniform, mit einer dem eisernen Kreuz ähnelnden Decoration auf der Brust agirt, und so fort die übrigen Personen in neumodischer Kleidung auftreten, wird sich kaum einen Begriff von diesem unbehaglichen Eindruck machen. Denn daß die ganze Handlung in eine Zeit gehört, welche uns Allen durch fast unmittelbare Traditionen noch nahe steht, aus welcher wir die übliche Tracht durch unzählige Hülfsmittel genau kennen, wird sich niemand gern nehmen lassen. Dasselbe ist es mit Emilia Galotti, einer Tragödie, von der wir wissen, daß sie nur in einer bestimmten Zeit spielen kann, in der Gegenwart aber kaum glaublich scheinen würde. Nur muß ich bekennen, daß ich bei diesem Drama das Costüm der Gegenwart — so wenig ich es im Allgemeinen billigen kann — noch leichter ertragen würde, als eine geschmacklos sclavische Nachahmung der altfranzösischen Tracht des

18. Jahrhunderts, nach Mustern, die, wenn sie auch correcte Nachbildungen von Originalen damaliger Zeit sein mögen, sicher nicht für gefällig und anmuthig, ja sogar den Umständen nach nicht einmal für anständig gehalten werden können. Wenn z. B. Marinelli, gleichviel ob er sich in der Residenz oder auf dem Landgute des Fürsten befindet, in einem weiten Pochenrock und in einer bis fast auf die Knie reichenden Weste einherschreitet, und diese Kleidungsstücke noch dazu in Schnitt und Farbe an die vor ungefähr hundert Jahren übliche Tracht von Apothekern, Gewürzkrämern oder anderen Männern des Bürgerstandes lebhaft erinnert, so wird man die Correctheit des betreffenden Schauspielers eben so wenig loben können, als wenn der Prinz in der ländlichen Stille seiner Villegiatura immer mit einem glänzenden Ordensbande auftritt. Auch wenn man gedenkt zu Iffland'schen oder zu Schröder'schen Stücken zurückzukehren, wird man bei mehreren, z. B. bei „Stille Wasser sind tief", die Tracht des vorigen Jahrhunderts nicht aufgeben dürfen, weil Situationen und Verwickelungen vorkommen, wo diese Tracht unentbehrlich ist.

Erkenne ich ferner die Forderung als berechtigt an, Stücke wie Hamlet, Othello und andere weder in der Modetracht der heutigen Tage noch in dem französischen Kleide sehn zu wollen, so liegt der Grund davon in der, seit fast einem Jahrhundert eingebürgerten Gewohnheit, die, und wenn sie auch auf einem Vorurtheil beruhte, Beachtung verdient. Je mehr aber die Gewohnheit dazu angethan ist, durch die Dauer der Zeit eine gewisse Berechtigung zu gewinnen, ja sogar zur Macht zu werden, um so größer ist die Verpflichtung des Künstlers und aller zum Schutze der Kunst Berufenen, dafür Sorge zu tragen, daß sich derselben nichts Unkünstlerisches oder gar etwas Widersinniges bemächtige. Dem Schauspieler also, wenn er als Künstler geachtet sein will, könnte ich nur wünschen, daß er, jedes Strebens nach einer, entweder nicht zu erreichenden oder

geschmacklosen Correctheit als ein Beginnen unwürdiger Eitelkeit aufgebe, und sich der Freiheit bediene, welche jeden großen Künstler erst zu einem solchen gemacht hat. — Ist Raphael deshalb geringer zu schätzen, weil er in vielen seiner Gemälde aus der biblischen Geschichte oder aus dem Bereich der Legende nicht verschmäht hat, Trachten seiner Zeit zu benutzen? Wer wollte ihm einen Vorwurf daraus machen, wenn er die Gestalten Christi, der Mutter Gottes und der Apostel in einer durch die allgemeine Convention festgestellten Gewandung, sicher aber nicht in dem Costüm darstellt, welches nach gründlichen Forschungen für historisch correct gelten dürfte, und wenn er bei anderen Personen sich der Freiheiten bedient, welche seinem Ingenium mit den Forderungen der Schönheit und der Kunst übereinstimmend erschienen? Oder glaubt man vielleicht, ein römischer Fahnenträger, wie er im Spasimo abgebildet ist, Attila in der großen Composition der Stanzen, viele Figuren in der Transfiguration, im Sposalizio, der Schule von Athen und unzähligen anderen großen Compositionen seien so von ihm gemalt worden, weil er sie nach Zeit und Umständen gerade so für historisch correct gehalten habe? Und endlich: ist es eine unbillige Forderung an einen Künstler, welcher Art er auch sei, er solle sich seine künstlerische Freiheit bewahren, und solle sie mit dem ihm gebührenden Stolze zu schützen wissen gegen die unberufenen und unberechtigten Angriffe Uneingeweihter? Diese Freiheit ist nicht von geringer Ausdehnung. Der dramatischen Kunst stehen viele schöne Muster zu Gebote. Man erinnere sich nur der malerischen und kleidsamen Tracht des 16. Jahrhunderts. Jeder Stand, die Ritter, Bürger, Krieger, die Weltgeistlichen, Richter und Gelehrte waren durch eine eigenthümliche und meistentheils geschmackvolle Kleidung als Mitglieder ihres Standes bezeichnet. Allerdings kamen auch in dieser Zeit Absprünge vom Schönen und Anmuthigen vor. Besonders die jüngeren Mit-

glieder des Adels liebten es vorzugsweise, hier und da der Laune und Neigung zum Bizarren und zum Barocken zu folgen. Ist es aber auch nöthig jede Abgeschmacktheit, jede nur anekdotenartig auftretende Erscheinung nachzuahmen? Handelt es sich um die Darstellung einer Bizarrerie, soll die auftretende Person im Lichte einer excentrischen Abenteuerlichkeit erscheinen, so wären diese einzelnen Vorbilder allenfalls willkommen. Handelt es sich aber darum, uns einen ernsten Mann darzustellen, so ist es eine unberechtigte Zumuthung, ihn in einem abenteuerlichen Aufputz zu sehn, den er vielleicht in einem Momente übermüthiger Laune einmal getragen und möglicher Weise gerade deshalb hat malen lassen, weil sich daran eine besondere Erinnerung seines Lebens knüpfte. Dazu kommt, daß die Trachten des 16. Jahrhunderts nach Maßgabe der verschiedenen Länder, England, Frankreich, Deutschland und Italien, selbst bis in den Beginn des 17. Jahrhunderts hinein, die mannichfachsten Abstufungen und Verschiedenheiten aufzuweisen haben. In England bildet die Zeit der Revolution, in Deutschland die des dreißigjährigen Krieges einen Abschnitt. Italien nahm mit dem wachsenden Einflusse der spanischen Herrschaft mehr und mehr die Kleidung dieses Landes an. Auch diese ist für einen edlen und feinen Geschmack empfänglich. Sie verbindet sich, wie von selbst, mit den Trachten der übrigen Länder, weil sie bei dem hohen Ansehn, in welchem die spanische Weltmacht bis in das 17. Jahrhundert hinein stand, allerwege bald mit mehr, bald mit geringerer Strenge nachgeahmt wurde. Sie ist daher durch unzählige Abbildungen an Orten des öffentlichen Lebens sowohl als in Privaträumen uns Deutschen eben so vertraut, wie die frühere nationale Kleidung. Ich würde deshalb rathen, in allen Stücken, welche nicht nach ihrem Inhalt unweigerlich an eine genau bezeichnete Periode gebunden sind, nach diesen Mustern zu greifen. Tritt die gebieterische Nothwendigkeit ein,

eine bestimmte Periode selbst durch das Costüm zu bezeichnen, so bleiben neben den früher erwähnten barocken und fast in das Lächerliche fallenden Formen noch manche Erscheinungen von gefälligerem Ansehen übrig. Man könnte einwerfen, daß auf diesem Wege das Theatercostüm einen conventionellen, ja sogar einen typischen Charakter erhalten werde. Ich würde darin keinen Nachtheil, sondern vielmehr eine sehr wünschenswerthe Annäherung an das Gebahren in anderen Regionen der Kunst erkennen. Was wollte man auch dagegen einzuwenden haben, wenn die Figuren großer und allbekannter Tragödien auf der deutschen Bühne in einer nach allgemeiner Convention angenommenen Weise bekleidet erschienen, wenn ein Götz von Berlichingen, ein Don Carlos und Philipp II., Alba, Egmont, eine Maria Stuart, ein Wilhelm Tell und wie sie sonst heißen mögen durch ein mehr oder minder gleichförmiges Costüm überall bezeichnet zu werden pflegten? Ist es nicht besser, daß der Zuschauer sofort eine ihm bekannte Persönlichkeit wieder erkennt, als daß er bei einer Person, welche unsere Sprache redet, sich in Gesinnungen, Meinungen und Empfindungen unserer Zeit ausspricht, erst fragen müßte „wie kommt diese Person zu diesem wunderlichen Anzug?“ und daß dann die anmaßende Klugthuerei ihn an eine Bibliothek, eine Sammlung von Gemälden oder Kupferstichen verweisen müßte, um auf Grund einer alten halb vergessenen Abbildung die historische Correctheit des Costüms zu vertheidigen? Bei den meisten Stücken von Shakspere ist eine solche conventionelle Kleidung noch unerläßlicher, weil sie, mit Ausnahme der Historien, fast alle in einer willkürlich gewählten Zeit spielen. Aber auch bei den Historien mache man sich frei von einer grillenhaften Sucht nach eingebildeter Correctheit. Man werfe mir nicht ein, die dramatische Kunst sei von dem Publicum abhängig und müsse sich daher oft den Anforderungen desselben unterwerfen. Welche Kunst könnte diese irthümliche Meinung für sich nicht

auch anführen? Was wäre aber auch die Kunst, wenn sie von der Thorheit des Publicums abhängen sollte, wenn sie nicht vermöchte über das Urtheil der Menge zu gebieten? Wozu ist ihr die magische Gewalt gegeben, wodurch sie die Herrschaft über die Gemüther ausüben kann, wenn sie dieselbe nicht gebrauchen wollte? Ueberdies würde es auch eine ungegründete Behauptung sein, daß die erträumten Ansprüche an diese sogenannte Correctheit im Hirne des Publicums entstanden seien. Es ist vielmehr nachzuweisen, daß diese verkehrten Ansprüche erst durch die Afterweisheit einiger Schauspieler selbst, hier und da vielleicht auch durch eine prunksüchtige Theaterleitung geweckt worden sind. Auch thut man dem Publicum im Allgemeinen Unrecht, wenn man hier die Veranlassung von Thorheit und Aberwitz ihm allein schuld giebt. Daß es diesen Abirrungen von dem Wege der Vernunft zuweilen den lautesten Beifall schenkt, liegt in der allgemeinen Schwäche der Menschen, von dem Ueberraschenden und Blendenden am leichtesten hingerissen zu werden. Sind denn aber die lautesten Stimmen auch immer die einsichtsvollsten oder auch nur die der Mehrheit? Ich möchte das Gegentheil glauben und, wie ich dies oft und wiederholt mit meinem Freunde Tieck besprochen habe, kann ich daher zum Heil der dramatischen Kunst nichts sehnlicher wünschen, als daß man sich von diesem schwindelhaften Gedanken, eine materielle Wahrheit erzielen zu wollen, wo sie nicht hingehört, völlig frei mache, und jeder Jünger der Kunst ihr zu Liebe Alles abweise, was zu ihrer Erniedrigung dienen könnte.

Noch vor dem schon gedachten Abgange von Carl Devrient im Jahre 1833 trat Herr Rettig mit seiner Frau geb. Gley bei uns ein. Was über die Letztere zu sagen ist, habe ich schon früher ausgesprochen. Rettig selbst hatte in seiner äußeren Erscheinung Alles, was zum Beifall auffordern konnte. Dabei war er von feiner Bildung und großem Fleiße. Er

spielte die bedeutendsten Rollen, wie Sigismund im Leben ein Traum, Ferdinand in Kabale und Liebe, Baron Wieburg in „Stille Wasser sind tief", Tellheim in „Minna von Barnhelm", auch Don Carlos und mehrere Andere mit befriedigendem Erfolge. Mein Gedächtniß ist mir aber nicht treu genug, um ein erschöpfendes Urtheil über ihn aussprechen zu können. Nur so viel glaube ich von ihm sagen zu können, daß er, wie es ihm als fein gebildetem Manne zukam, von dem später überhandnehmenden Virtuosenthum frei war und stets in würdiger Weise auftrat. Daß seine künstlerischen Leistungen von hinreißender Wirkung gewesen seien, kann ich nicht glauben. Vielleicht trug der mäßige Beifall des Dresdner Publicums, das damals schon alle Lorbeern auf Em. Devrient's Haupt zu häufen liebte, dazu bei, daß er bald wieder nach Wien zurückkehrte.

Mittlerweile waren zwei Männer hier eingetreten, die vorzugsweise wegen ihrer Treue und anspruchslosen Gewissenhaftigkeit verdienen genannt zu werden. Der Eine, Dittmarsch, hatte schon im Jahre 1832 als Wallenstein und Wilh. Tell gastirt. Später wurde er zum Regisseur ernannt. Wiewohl ihn die Natur weder durch ein klangvolles Organ, noch durch ein gewinnendes Aeußere begünstigt hatte, würde er doch, meines Erachtens, verdient haben, von dem Publicum mit geringerer Gleichgültigkeit behandelt zu werden. Es fehlte ihm keineswegs an künstlerischer Ausbildung und in treuherzigen Rollen von geringer Erhebung füllte er seinen Platz gewissenhaft aus. Weil er aber nicht der Mode nach dem Effect zu haschen folgte, wurde er oft mehr mißachtet, als es sein Fleiß verdiente. Porth, der gegen Ende 1833 eintrat, fand in einem nicht allzuausgedehnten Kreise mehr Beifall. Er kam, so viel ich mich erinnere, von Düsseldorf hierher, wo damals Immermann ein Theater organisirt hatte. Mit keiner sehr lebhaften Imagination noch mit einem gewinnenden Aeußeren ausge-

stattet, ersetzte er durch einen musterhaften Fleiß und durch ruhigen Anstand in seinem Benehmen Vieles, was ihm die Natur versagt hatte. Er schloß sich an Tieck mit Treue und Wärme an, und auf diesem Wege gelang es ihm mehrere schwierige Rollen, wie die des Antonio in Goethe's Tasso, die Rolle Cromwell's in dem Raupach'schen Stück: „Cromwell's Ende" u. A. mit Erfolg zu geben. Seinen Philipp II. in Schiller's Don Carlos erinnere ich mir nicht mehr lebhaft genug, dagegen war er in der Rolle des Alba in Goethe's Egmont vortrefflich zu nennen. Daß ihn Tieck zu einer solchen Aufgabe für fähig genug hielt, beweist, daß er am 21. Novbr. 1836 als König Lear auftrat. Da ich von Dresden abwesend war, vermag ich nicht über den Erfolg zu urtheilen. Wie aber auch die geringe Gunst der Natur oft veranlaßte, daß er in Bezug auf Wärme und Anmuth Manches zu wünschen übrig ließ, so wüßte ich mich keines Falles zu erinnern, wo er eine Rolle gänzlich vergriffen hätte. Vielmehr habe ich oft im Stillen bedacht, was würde ein glänzenderes Talent mit seinem Fleiß, seiner Treue an dem Beruf und seiner Einsicht haben leisten können!

Gegen Anfang 1835 gastirte hier Fräul. Caroline Bauer. Sie war als sehr junge Künstlerin an dem Hoftheater zu Berlin angestellt gewesen und hatte dort den großen Vortheil genossen, bei dem Eintritt in ihre Laufbahn die sicherste Stütze zu ihrer Ausbildung an einem der ersten Schauspieler Deutschlands, an Wolf, sowie an dessen Gattin zu finden. Ich erinnere mich noch lebhaft, sie im Winter 1826/27 in Berlin wiederholt gesehen zu haben. In einem feinen Lustspiel, das nach dem alten englischen Roman „Simple Story" von Mrs. Inchbald unter dem Namen: „Der Vormund" damals viel Beifall fand, spielte sie neben Wolf die Rolle der Mündel und erschien mir damals schon überaus anmuthig und liebenswürdig. Als sie nach Dresden kam, war sie weit mehr gereift. In einigen

Briefen, welche erst vor Kurzem bekannt geworden sind, schildert sie mit dem, durch eine sorgfältige Erziehung ausgebildeten feinen Tacte die Eindrücke, welche sie bei ihrer ersten Anwesenheit von Dresden mitgenommen hatte. Trotz der Warnungen, welche ihr bei dieser Gelegenheit von Böttiger sowohl als Theod. Hell gegen Tieck's bedenklichen Einfluß zugeflüstert worden waren, wendete sie sich mit rückhaltlosem Vertrauen an diesen, und für die Umgebungen war es eine Freude, zu beobachten, wie dieses Vertrauen von beiden Seiten von Tage zu Tage wuchs. Es entstand zwischen Tieck und der einsichtsvollen Künstlerin nach und nach eine innige Freundschaft, so daß sie bald zu einem fast unentbehrlichen Mitgliede der kleineren Kreise im Tieck'schen Hause wurde. Was man erwarten durfte von einer erschöpfenden Bildung und Erziehung, von dem Verständnisse der Ansprüche wahrer Kunst, von tiefer Empfindung, anmuthigem Aeußeren, von einem gewinnenden Organ und einer richtigen Aussprache, das wurde meines Erachtens von Fräul. Caroline Bauer vollkommen befriedigt. Ihre Donna Diana konnte hinsichtlich des schönen Vortrags und der feinen Nuancirungen für ein Muster gelten. Ihr Käthchen von Heilbronn war durch den Ton der Naivetät ebenso anziehend, wie manche Rolle, in welcher sie eine liebenswürdige Koketterie darstellte, ohne jemals die Linie zu überschreiten, welche ihr ein feiner Tact für Sitte und Anstand vorzeichnete. Die Rolle der Eboli erinnere ich mich kaum besser gesehen zu haben. Auch war ihre Darstellung der Maria Stuart von großer Vollendung. Man fühlte sich bei diesem edlen und von einem ungewöhnlich feinen Benehmen getragenen Spiele durch die sonst nicht auffallende Derbheit mancher ihrer Mitspieler und selbst der besseren fast verletzt. Ich wünschte hinzufügen zu können, daß sie von gleicher Auszeichnung im hohen pathetischen Style großer tragischer Rollen gewesen wäre. Aber ich kann nicht verbergen, daß meines Erachtens

ihr diese Seite der künstlerischen Befähigung versagt war. Ihre schöne, fast zur Reife der Frau vorgeschrittene Gestalt, würde sie, zumal bei ihrer edlen Haltung, kaum daran behindert haben. Doch war ihr feines und liebliches Organ zu dem hinreißenden Ausströmen einer gewaltigen Leidenschaft nicht gestimmt. Dazu kam, daß eine eigene Laune des Geschicks ihrem anmuthigen Gesicht ein imponirendes Auge nicht gegönnt hatte. Auf der Bühne verschwand ihr Blick unter den fein geschnittenen Augenlidern mit hellblonden Wimpern zu sehr, um in den Augenblicken eines hohen Pathos das Mienenspiel zu unterstützen. Demungeachtet hat sie die Rollen der Lady Macbeth und der Jungfrau von Orleans mit Glück gespielt, denn, selbst wenn man die Erfüllung dieses letzten Wunsches vermißte, hätte nur eine allzueigensinnige Kritik verkennen können, daß ihr Spiel von großem künstlerischen Werthe war.

Einige Zeit nach ihr wurde ein junger Künstler Namens Weymar engagirt. Er gastirte im Mai 1835 als Otto von Wittelsbach, Ferdinand in Kabale und Liebe, Fiesko und einigen anderen Rollen. Ich müßte Manches, was ich von Caroline Bauer gesagt habe, wiederholen, um seine Individualität zu schildern. Auch ihm stand bei einem schönen Talent eine gediegene Bildung und ein feiner Tact zur Seite. Auch er war von der anspruchlosesten Bescheidenheit und da er mit Hülfe jener Eigenschaften den Werth von Tieck's Anweisungen zu schätzen wußte, schloß er sich demselben mit Hintansetzung aller Eitelkeit und anmaßender Grillen rückhaltlos an. Sein Debüt in der Rolle des Egmont war ein schöner Beleg von dem, was er vermochte. Ohne daß ihm die hohe schlanke Gestalt, unter der man gewohnt ist, sich den Grafen Egmont zu denken, unterstützt hätte, wurde man durch sein natürliches Spiel und seine edle Haltung ganz in diese lebensfrische poetische Individualität eingeführt. Diese Vorstellung vom 8. Octbr.

1835 konnte überhaupt zu den gelungensten gezählt werden. Von dem ausgezeichneten Spiele Porth's als Alba habe ich schon gesprochen. Carol. Bauer als Clärchen war ganz in ihrem Fache. Auch die anderen Rollen wurden durchgängig zur Zufriedenheit ausgeführt. Nur das Eine war zu beklagen, daß Em. Devrient verweigert hatte, die Rolle des Brakenburg zu übernehmen. Die unglückliche Eifersucht gegen Andere ließ ihn jede Rolle mit Geringschätzung betrachten, welche er nur einigermaßen für untergeordnet hielt, und die willkührliche Verkennung der eigentlichen Vocation seines schönen Talentes hatte ihn darüber empfindlich gemacht, daß ihm die Rolle des Egmont nicht zugetheilt worden war. Das verhinderte ihn zu erkennen, daß die elegisch gehaltene Rolle des Brakenburg wie für ihn geschrieben sei. Sie mußte daher von dem unlängst eingetretenen Schauspieler Heckscher gegeben werden, der, wiewohl er nicht ohne Talent war, gewisse Schwierigkeiten der Aussprache niemals ganz überwinden konnte, und wegen seines mehr in das Herbe fallenden Naturells zu derselben nicht vollständig geeignet war. Demungeachtet führte er seine schwierige Aufgabe mit großem Fleiß und anerkennungswerther Hingebung aus. Weymar übernahm nun einige Rollen von Julius, der sich vor kurzem von der Bühne zurückgezogen und dadurch eine große Lücke in der Gesellschaft des Hoftheaters zurückgelassen hatte. Er spielte aber auch Rollen wie Wallenstein, Wilhelm Tell, den Sultan in Nathan dem Weisen u. A. mit großer Gediegenheit. Am 18. März 1836 trat er in Macbeth von Sh. auf, als diese Tragödie, nach langem Widerstreben der Vertheidiger von Schiller's Bearbeitung, nicht nach dieser, sondern nach der Uebersetzung von Dor. Tieck zum ersten Male aufgeführt wurde. Ich erinnere mich nicht genau, daß Weymar's Naturell für das höhere Pathos vollständig geeignet gewesen sei, weil ich diese Rolle sowohl als die Rolle Heinrich Percy, den er am 23. April 1837, und Othello, den er am

17. August 1838 gegeben hat, wegen zeitweiliger Abwesenheiten von Dresden nicht gesehen habe. Was Tieck von ihm an natürlichem Ausdruck, correctem Vortrag, feiner Nuancirung der Motive und überhaupt an künstlerischer Bestrebung forderte und erwartete, erfüllte er vollständig. Dabei hielt er immer das richtige Maß in den Stellungen und in der Erhebung der Stimme bei Ausbrüchen der Leidenschaft. Einen jähen Wechsel in den verschiedenen Registern der Stimme, ein zusammenhangloses Aufschreien oder ein willkührliches Verschleiern und Quetschen der Töne, zügellose Bewegungen, wie sie die Schauspieler selbst zuweilen in Verlegenheit setzen können, kurz alle recht eigentlich zur Mode gewordenen Schwächen und Mängel vieler Bühnenkünstler, die trotzdem für ausgezeichnet gelten und unmäßigen Beifall finden, habe ich niemals bei Weymar bemerkt. Es war um so mehr anzuerkennen, daß er sich davon frei hielt, als die große Gunst, in welcher Emil Devrient damals schon beim Publicum stand, manchen jungen Mann verführte, ihm auf unverständige Weise nachzuahmen.

Dazu kommt, daß das Verhältniß, in welchem ein gebildetes Publicum — und daran fehlte es in Dresden gewiß nicht zu jener Zeit — zu guten Schauspielern stehen sollte, immer mehr erschüttert wurde. Nicht genug, daß die Tagesliteratur und vor Allem die Theaterkritik den Parteiansichten und Leidenschaften mehr und mehr verfiel, daß würdige und verständige Leistungen, wenn die Person des betreffenden Künstlers mißliebig schien, auf ungerechte Weise getadelt, ja sogar die Personen zuweilen auf verletzende Weise geschmäht wurden, auch der Applaus wurde mehr und mehr zum Spiel der Parteisucht. Was früher unerhört war, das Hervorrufen in den Zwischenacten und sogar in der Scene, wurde so sehr zur herrschenden Gewohnheit, daß man in öffentlichen Blättern den Werth der dramatischen Leistungen darnach schätzte, wie oft der Künstler herausgerufen worden sei. Was Wunder also,

daß viele wahrhaft talentvolle Schauspieler die Gunst des Hervorrufs entweder mit unwürdigen Mitteln zu ertrotzen suchten, oder, wenn ihnen die Wege dazu offen standen, durch Freibillets, schmeichelhafte Insinuationen oder sonst wie, für eine bestochene Claque besorgt waren. Man wartete auch nicht mehr, wie es früher gebräuchlich war, den namentlichen Hervorruf ab, sondern es genügte, daß sich eine gewisse Anzahl von Händen bewegte, um denjenigen Schauspieler, dem der sporadische Applaus präsumtiv gelten konnte, zum demüthigen Hervortreten zu veranlassen. Wenn der angeblich gerufene Künstler oder die Künstlerin sich verpflichtet fühlte, aus vorgeblicher Bescheidenheit an dem Beifall auch ein anderes Mitglied Theil nehmen zu lassen, so wurde dann dieses, zuweilen mit sichtlichem Widerstreben, mit hervorgezogen, wobei sich manche ins Lächerliche fallende Scenen begaben.

Was durch diesen Uebelstand der ungestörte Genuß an einer guten theatralischen Vorstellung, was die wahre Kunst darunter gelitten hat, können Diejenigen kaum zur Genüge bemessen, denen keine Erinnerung von den früheren entgegengesetzten Zuständen im Gedächtniß lebt. Es versteht sich, daß Tieck mit seinen vertrauten Freunden diese schmerzlichen Verluste voraussah und lebhaft beklagte. Ohne die allgemeine Erfahrung, daß von der Menge ein gediegenes Urtheil nicht zu erwarten sei, an die Spitze stellen zu wollen, mußten wir uns wenigstens darüber klar sein, daß der Beifall, welcher einer einzelnen Leistung des dramatischen Künstlers, auch wenn er für den Moment verdient ist, für das gesammte Kunstwerk nicht entscheidend genug sein kann, um ihn bis auf den höchsten Grad anspannen zu dürfen. Welches Recht sollte ich haben, nach dem ersten Acte, nach der ersten gelungenen Anlage, darüber zu entscheiden, ob dem dramatischen Künstler die höchste Auszeichnung gebühre? Es mag löblich und angemessen sein, demselben die üblichen Zeichen beifälliger Theilnahme

sofort nach den ersten Erfolgen zu geben. Müßte er aber bei einiger Einsicht in die Bedeutung seines Berufs nicht berechtigt sein, den voreiligen Enthusiasten zu fragen, was er denn schon zu sehn, zu bewundern und mit dem höchsten Lobe zu erheben Gelegenheit gehabt habe? Und sollte es für den wahren Künstler nicht weit schmeichelhafter sein, wenn, statt dieser übereilten Verschwendung des Applauses, mit dem im Verlaufe der Handlung mehr und mehr zu Tage tretenden und höher steigenden Erfolge auch der Beifall immer mehr sich manifestirte, um am Schluß, wenn die Aufgabe wirklich gelöst ist, den höchsten Grad zu erreichen? Ich spreche hier nur von der Voraussetzung, daß der Beifall wirklich verdient ist. Tritt aber nicht häufig der entgegengesetzte Fall ein? Wie oft habe ich nicht erlebt, daß man maßlose Uebertreibungen mit dem lautesten Beifall belohnte. Viele besonnenere und verständigere Männer schütteln dabei zwar schweigend die Köpfe. Aber der gefeierte Schauspieler macht Capital davon, daß am nächsten Tage die öffentlichen Blätter von dem unaufhaltsamen Ausbrechen eines allgemeinen Beifallsturmes erzählen. Der jüngere, unerfahrene Schauspieler lauscht dann seinem vergötterten Collegen Grimassen, Stellungen und Töne ab, um mit ihnen, gleich seinem Vorbilde, einen ähnlichen Triumph zu ertrotzen. Auch das habe ich wiederholt erlebt, daß Viele, welche sich am Applaus recht lebhaft betheiligt hatten, nach der Vorstellung in vertraulichen Kreisen nicht genug an dem gefeierten Schauspieler tadeln konnten. Fragt man nach dem Grunde eines solchen Widerspruches, so muß man sich davon überzeugen, daß Mancher nur deswegen in die Hände klatscht, um von seinem enthusiastischen Nachbar nicht für stumpfsinnig oder gar für einen Dummkopf gehalten zu werden. So belügt das Publicum nicht blos sich selbst, sondern auch die Schauspieler werden vom Publicum belogen, indem sie mit diesem ein elendes Gaukelspiel treiben, und

das Beklagenswertheste dabei ist, daß die Kunst um ihre Existenz betrogen wird.

Diese und ähnliche Betrachtungen wurden oft in dem Tieck'schen Kreise angestellt. Carol. Bauer und Weymar hatten künstlerisches Ehrgefühl genug, um einzusehn, wie diese üblen Gewohnheiten ihrer künstlerischen Würde zu nahe traten. Auch Porth und mancher Andere meinten es bei gleichen Gesinnungen mit ihrem Beruf ehrlich genug, um mit ihnen übereinzustimmen. Diese ehrenhaften Mitglieder der Dresdner Hofbühne waren daher nicht abgeneigt, eine Verabredung zu Stande zu bringen, nach welcher kein Schauspieler und keine Schauspielerin mehr während der Darstellung — sei es in der Scene oder im Zwischenact — hervortreten und auch nach beendeter Vorstellung nur dann vor dem Publicum erscheinen dürfe, wenn sein Name wirklich gerufen werde. Die Gegner dieser Verabredung mochten sagen, es sei diesen Mitgliedern leicht, auf eine Gunst zu verzichten, welche sie nur in untergeordnetem Maße genössen. Aber der Einwand war weder in der Wahrheit begründet, noch war er ehrlich gemeint. Denn allerdings waren Carol. Bauer, Weymar, Porth u. A. nicht die Lieblinge der lautesten Vertreter einer gewissen Partei. Demungeachtet hat es ihnen nicht an Applaus gefehlt, wo sie denselben mit redlichem Bemühen zu verdienen wußten. Leider mußte die wohlgemeinte Absicht an der Uebermacht der Zeitströmung scheitern.

Indem ich das Repertoir dieser Jahre (1832 bis 1841) nach den mir vorliegenden Theaterzetteln mustre, finde ich, daß die Zahl der bedeutenderen Stücke gegen die der unbedeutenden Erscheinungen vortheilhafter hervortritt. Zu den schon wiederholt angezogenen Stücken von Shakspere kam, wie schon erwähnt worden, Macbeth nach der Tieck'schen Uebersetzung hinzu. Die früher genannten, wie Romeo, der Kaufmann von Venedig, König Lear, Hamlet, Othello und Heinrich IV. wurden

fleißig wiederholt. Dasselbe fand Statt mit den Stücken von Lessing, Goethe und Schiller. Zu den letzteren kamen noch die Räuber, in welchen zuerst Carl Devrient und dann Heckscher die Rolle von Karl Moor mit Beifall spielte. Als neue Erscheinung ist die Lästerschule von Sheridan aufzuführen, welche am 25. Februar 1839 zum ersten Male gegeben und mehrere Male wiederholt wurde. Unter den neuesten Dichterwerken ist besonders zu nennen: Griseldis von Fr. Halm (Baron Münch von Bellinghausen). Die erste Vorstellung dieses Stückes am 8. Octbr. 1836 fand vielen Beifall, so daß in diesem Jahre noch vier Wiederholungen möglich wurden. Der neu auftretende Dichter zeichnete sich vor seinen Zeitgenossen durch eine ernste und überaus edle Bestrebung aus. Die Erfindung der Fabel, welche nur in dem Hauptmotiv der bekannten Novelle Boccacio's entlehnt und in das Reich der Sage von König Artus und der Tafelrunde versetzt war, gewann durch ihre geistreiche Feinheit. Daher spielten auch die dabei betheiligten Künstler und Künstlerinnen mit liebevoller Wärme und Hingebung. Heckscher als Artus und Fräulein Herold, eine junge Schauspielerin von ausnehmender Schönheit, als Königin Ginevra verdienten alles Lob. Weymar als Percival und Carol. Bauer als Griseldis waren ausgezeichnet zu nennen. Porth spielte mit gewohnter Treue und Correctheit den Tristan, der in diesem Stücke, der alten Sage zuwider, als Greis auftritt. Wiewohl das Ganze sich mit sichtlicher Absicht in den Schranken einer conventionellen Form hält, und daher das unläugbare Kunstwerk mehr zur Bewunderung als zum feurigen Beifall aufforderte, durfte man dennoch die neue Bekanntschaft eines schönen, poetischen Talentes mit Freuden begrüßen und darauf Hoffnungen für die Zukunft bauen. Wenige Monate nachher folgte der Adept von demselben Verfasser, der nur zwei Mal (18. und 20. Februar 1837) gegeben worden ist, und den ich nicht gesehen habe. Mehrere Jahre später (1842)

wurde der Sohn der Wildniß mit größerem Beifall gegeben und mehrere Male wiederholt. Das letzte Drama von Halm, das ich gesehen habe, wurde lange nach Tieck's Abgang von Dresden aufgeführt. Es war der vielbesprochene Fechter von Ravenna. Soll man hiernach das Talent dieses fein gebildeten Verfassers für die dramatische Poesie beurtheilen, so wird man, ohne die schon oben angedeuteten Vorzüge zu verkennen, den Wunsch einer größeren Klarheit in den Motiven und in der Abrundung der Personen nicht unterdrücken können. Viele Züge verrathen, daß auf den Stoff selbst, sowie auf dessen Ausarbeitung ein fleißiges Studium verwendet worden ist. Auch fehlt es nicht an schönen Ausdrücken edler Gesinnung noch an interessanten dramatischen Situationen. Nur ist das Ganze, namentlich im Fechter von Ravenna, nicht von einem genügend erhabenen historischen Standpunkt aufgefaßt und dargestellt, vielmehr spielt dabei das Anekdotaire eine zu große Rolle. Ob die Versunkenheit des Sohnes von Hermann, an welcher die Aufforderungen der deutschen Abgesandten, ebenso wie die Ermahnungen der Mutter fruchtlos abgleiten, sich zur Darstellung in einer Tragödie eigne, mag dahin gestellt bleiben. Daß der letzte Sproß eines Heldenstammes als gemeiner Gladiator untergeht, könnte gewiß für tragisch gelten. Um aber unser Mitgefühl in Anspruch zu nehmen, um uns eine wahrhaft tragische Erschütterung zu erregen, hätte es eines klarer zur Anschauung kommenden Hintergrundes und vor allem Andern einer ausgezeichneteren Persönlichkeit bedurft, als dieser Fechter sich darstellt, der gemein genug ist, um sich in diesem schmachvollen Zustande zu gefallen.

In dieser Periode trat noch ein zweites junges Talent mit einer dramatischen Schöpfung auf. Kaiser Otto III. von Julius Mosen wurde am 30. September 1839 zum ersten Male aufgeführt. Daß dieser historische Stoff sich selbst zur Tragödie gestaltet, wird nicht geläugnet werden können. Der

letzte Nachkomme eines großen, ruhmreichen Kaiserhauses, der im zartesten Jünglingsalter, mit den glänzendsten Eigenschaften ausgestattet, inmitten einer gährenden Zeit mit großen Erfolgen seine Laufbahn beginnt, die Hoffnungen aller Anhänger des Kaiserthums auf seinem Haupte vereinigt, und der nach wenigen Jahren von einem frühzeitigen Tode dahingerafft wird, verdient ohne Zweifel zum Helden einer Tragödie gemacht zu werden. Dieser Stoff fordert aber auch auf zu einer großartigen und hochpoetischen Behandlung. Wiewohl es dem jungen Verfasser nicht an Talent fehlte, um mit geistreichen Schlagwörtern, glücklichen Bühneneffecten und einer nicht unedlen Sprache Beifall zu gewinnen, ja wiewohl ihm auch die Einsicht in die eigentlichen Erfordernisse einer Tragödie nicht abzusprechen ist, konnte sich das Stück, gleich seinen späteren Arbeiten, „Die Bräute von Florenz" und „Herzog Bernhard von Weimar", nicht auf dem Repertoir erhalten. Der Hauptmangel lag meines Erachtens an der nicht genügenden Tiefe der Anschauungsweise. Es ist die allgemeine Krankheit der Zeit, daß junge Männer von einiger Begabung durch die ersten Erfolge eines frischen Jugendfeuers zur Selbstüberschätzung verleitet werden und daher, die Strenge der Disciplin verschmähend, sich die Lösung der Aufgabe zu leicht machen. Man erlebt unter solchen Umständen nicht selten, daß jugendliche Erzeugnisse dieser Art nicht verwerflich erscheinen, und dennoch die Mehrheit der daran geknüpften Wünsche unbefriedigt lassen. Vielleicht daß es im Allgemeinen zuviel verlangt ist, jedes Drama dürfe nur aus einer Erscheinung hervorgehen, welche sich in der Imagination des Dichters als ein harmonischer Organismus völlig abgerundet, mit andern Worten sich als ein Erlebniß mit gebieterischer Nothwendigkeit zur Ausarbeitung angeboten habe. Das scheint mir der wesentliche Vorzug Shakspere's vor andern Dichtern zu sein. Es mag aber zugegeben werden, daß sich zu dieser Höhe der wahrhaft

genialen Auffassung nur wenige Begabte aufschwingen können, und daß wir uns bescheiden müssen, manche talentvolle Schöpfung gelten zu lassen, an welcher die menschliche Schwäche des Verfassers noch bemerkbar ist. Nur wird man sich niemals der Forderung entschlagen können, daß, wenn auch aus dem Drama eine fascinirende Reproductionskraft nicht hervorleuchtet, wenigstens das Machwerk eine volle Hingebung des Verfassers an den Stoff verräth. Das aber wird unter jenen Prämissen nicht leicht möglich werden, vielmehr wird bei der Selbstüberschätzung des Verfassers, trotz aller Spuren des Talentes, das lose Gewebe der Composition und die Oberflächlichkeit in den Motiven den Beschauer gleichgültig lassen. Das war der Fall mit Mosen's Kaiser Otto III. Möglich ist es auch, daß eine höhere künstlerische Ausbildung der Schauspieler im Stande gewesen sein würde, mit mancher Unvollkommenheit durch ein gewinnendes Spiel zu versöhnen. Ich wüßte zwar keine Vernachlässigungen in dem Detail der Darstellung zu rügen. Gewiß ist es aber, daß die Schuld der Verarmung unserer Bühnenliteratur zwischen den Schriftstellern und Schauspielern getheilt ist. Wie viele kaum mittelmäßige Stücke zur Blüthezeit der Schauspielkunst nicht blos auf dem Repertoir erhalten worden sind, sondern sogar einen nicht geringen Ruf erhalten haben, ist schon oben erwähnt worden. Wie manches junge und hoffnungsvolle Talent dagegen in jetziger Zeit entweder auf halbem Wege stehen bleibt oder völlig zurückgeschreckt wird, weil die Kunst und Genialität der heutigen Schauspieler nicht stark genug ist, die schwächeren Erzeugnisse auf ihren Fittichen emporzutragen, läßt sich begreiflicher Weise nicht ermitteln.

Von vielen Gastspielen, welche in diese Periode fielen (S. Schröder mit ihrer Tochter, Mad. Crelinger aus Berlin, La Roche aus Wien u. A.), kann ich nur über eins sprechen, weil es der Zufall wollte, daß ich zu der Zeit, wo andere Gäste auftraten, meistentheils zeitweilig abwesend oder sonstwie

am Theaterbesuch behindert war. Dieses eine Gastspiel von Anschütz aus Wien war aber auch im wahren Sinne des Wortes, wenigstens für mich, epochemachend. Anschütz ist in der hier einschlagenden Periode zweimal als Gast aufgetreten. Im Jahre 1833 finde ich verzeichnet: Wallenstein, den Abbé de l'Epée, Belisar und König Lear. Im J. 1837 kehrte er mit seiner Tochter wieder, welche hier engagirt wurde. Er spielte Wilhelm Tell, König Lear, Albrecht Dürer in „Albrecht Dürer in Venedig" von Schenk, Bronner in „Des Goldschmidts Töchterlein" von Blum, Odoardo in „Emilia Galotti", den Oberförster in den „Jägern" und Wallenstein in „Wallenstein's Tod". Nach den hier und später in Wien an ihm gemachten Beobachtungen erinnere ich mich, mit Ausnahme von Eßlair und Wolf, keinen Künstler von eben so vollendeter Ausbildung gesehen zu haben. Eine gleiche Gewalt in der Beherrschung seiner Mittel, der Stimme, Mimik und des Geberdenspieles habe ich nicht leicht wieder gesehen. Vor allem Andern war mir merkwürdig die wunderbare Ausbildung seines Sprachorgans. Da ich ihn wiederholt in dem Tieck'schen Hause sah, konnte ich beobachten, daß er von der Natur nicht begünstigt zu sein schien. Im geselligen Verkehr, in welchem er sich mit großer Einfachheit bewegte, hatte seine Stimme für die stattliche Figur fast einen zu dünnen Ton. Dagegen wußte er auf der Bühne, ohne den Schein der Anstrengung, in den verschiedensten Registern und in dem wohllautendsten, klangvollsten Tone zu sprechen. Ich erinnere mich nicht, daß mir, sei es in ebener Rede oder im Schwunge der Leidenschaft, nur eine Sylbe verloren gegangen wäre. Das größte Kunstwerk, das er uns darbot, war seine Darstellung des König Lear. Man war bis zum höchsten Grade der Illusion hingerissen, indem man jede Schattirung dieses wunderbaren Charakters ausgeführt sah. Die Vertheilung des Reiches, in der mancher neuere Kritiker bald ein kindisches, bald sogar ein aberwitziges

Beginnen hat tadeln wollen, wurde als ein Act leidenschaftlicher Uebereilung durch die Darstellung von Anschütz erklärlich. Bei der stolzen Würde, mit welcher der Künstler alle Personen seiner Umgebung hoch überragte, konnte man begreifen, daß Keiner derselben, auch nicht der verwegene Kent, jemals mochten daran gedacht haben, diesem launenhaften und trotzig leidenschaftlichen Herrn einen Widerspruch entgegenzustellen. Und ist es denn undenkbar, daß ein unumschränkter Herr, der bis in das höchste Alter hinauf der Gewohnheit gelebt hat, gegen keine Aeußerung seiner Leidenschaft und Laune einen Widerspruch zu erfahren, geschweige denn duldend zu ertragen, auf die abenteuerlichsten Grillen verfällt, und daß seine Umgebung in der gegenseitigen Gewohnheit, an dem äußerlich würdevollen und ehrfurchtgebietendem Herrn, Alles für recht und wohlgethan anzusehen, auf eine ähnliche Kritik, wie sie von neuerer Weisheit erfunden worden, niemals kommt? Ist ferner diese gegenseitige Individualität des Königs wie seiner Umgebung in der Handlung nicht genügend motivirt? Wie käme es denn, daß der verwegene Widerspruch Kent's gegen den höchsten Uebergriff des Königs in Willkühr und Laune diesem Zorne seines Herrn begegnet, wenn dieser Widerspruch nicht wirklich als etwas Unerhörtes anzusehen wäre? Alles kommt daher darauf an, daß Lear bei seinem ersten Erscheinen auch auf den Zuschauer den Eindruck der Ehrfurcht macht. Erblicken wir dagegen einen, vom Alter niedergedrückten, langsam dahinschleichenden Greis, dann freilich wird es unbegreiflich sein, daß in der Umgebung eines so schwachen Herrn nicht Einer sein sollte, der ihn zu leiten und von der leidenschaftlichen Verstoßung der Tochter abzuhalten vermocht hätte. Hier zeigt es sich eben wie das zur Mode gewordene Virtuosenthum heutiger Tage weit abliegt von der wahren Kunst. Indem Anschütz das von dem Dichter zunächst dargebotene Bild erfaßte, riß er unsere Imagination in die Anschauung des Dichters

unwillkührlich hin. Ein Schauspieler aber, der den Ruhm seiner Virtuosität darein setzt, in dem Concepte seiner Rolle nach einzelnen zerstreut umherliegenden Andeutungen zu forschen, der unter Anderem die Worte Lear's aufgreift, daß er 80 Jahr alt sei, und hiernach das Bild seiner Vorstellung von einem 80jährigen Greise mit allen scharfsinnig erdachten Attributen darzustellen sucht, ein solcher anmaßender Virtuose muß unsere Imagination verwirren und uns in Widerspruch mit dem Dichter setzen. Es ist hier nicht der Ort, die weise Oekonomie des Dichters in der Anwendung und Vertheilung der Motive dieses sagenhaften Stoffes einer erschöpfenden Betrachtung zu unterwerfen. Nur so viel muß ich bekennen, daß, wenn es mir gelungen sein sollte, die tiefsinnigen Intentionen des Dichters soweit nur annähernd zu fassen, um jeden Zweifel und jedes Bedenken gegen die Naturwahrheit dieser großen Tragödie für beseitigt zu halten, ich diese Gunst nur der Darstellungsweise von Anschütz in Verbindung mit wiederholten Vorlesungen Tieck's verdanke. Wie groß und mächtig war unter Anderem der Moment, wo der König den Fluch gegen Goneril ausspricht! (A. 1. 4. „Hear, nature, hear"). Ich erinnere mich kaum etwas gehört zu haben, was mir mit tieferer Erschütterung durch Mark und Bein gedrungen wäre. Hier traf es vollständig zu, daß, wie Shakspere selbst verlangt, auch im Sturm und Wirbelwind der Leidenschaft die Bescheidenheit der Natur nicht aus den Augen gesetzt werden darf. Im höchsten Pathos, in der äußersten Anspannung der Stimme, keine Spur einer unnatürlichen Ueberspannung, Nichts was an einen gewaltsamen Aufschrei erinnert hätte, nicht die mindeste Beeinträchtigung des klangvoll klaren Tones, die ganze Rede wie in einem Athem gesprochen. Nur eines einzigen Moments erinnere ich mich, wo ich glaube etwas Aehnliches gehört zu haben. Das war Eßlair's Spiel und Ausdruck in der Scene der Phädra, wo Theseus den Zorn Neptun's auf seinen Sohn

herabbeschwört. Aber, so weit meine Erinnerung dieses frühen Erlebnisses reicht, scheint es mir, daß Anschütz der Vorzug gebührt. Mindestens wirkte, meines Erachtens, der natürliche Ton von Anschütz noch unmittelbarer auf die Empfindung, als das dem französischen Style nachgeahmte Pathos von Eßlair. Man darf übrigens nicht glauben, daß Anschütz mit diesem Meisterstriche den Gipfelpunkt seines Spiels erreicht hätte. Es gehört mit zu der schon oben gedachten weisen Vertheilung der Motive und Schattirungen in diesem großen Poem, daß Lear nach diesem Ausbruch eines gewaltigen Zornes keinen Fluch von höherer Bedeutung wieder ausspricht, gleichsam als habe sich schon an der ersten unerhörten Begegnung die Leidenschaft in der Uebereilung erschöpft. Was in der Scene mit Regan (A. II, 4.) nachfolgt, konnte sich nicht mehr zu diesem Schwunge erheben, weil die Fittiche des Geistes schon von dem herannahenden Wahnsinn gedrückt waren. Man durfte daher auch hier die mindere Kraft in der Ausdrucksweise von Anschütz loben, wogegen der Sturm des Wahnsinns im 3. Acte mit aller ersinnlichen Kraft von ihm dargestellt wurde. Wenn man eigensinnig hätte sein wollen, würde man in Act IV, 6, wo der König zwischen Tobsucht und faselndem Wahnsinn umhertaumelt, eine größere Mannichfaltigkeit und einen lebhafteren Ausdruck des Spiels haben erwarten dürfen. In dieser Scene konnte, wie Tieck behauptete, selbst Schröder nicht jeden Kenner befriedigen. Man möchte daher diese Aufgabe fast für unlösbar halten. Von Garrick erzählt man, er habe zum Studium der Rolle des König Lear an einem Wahnsinnigen, der ihm gegenüber gewohnt, die aufmerksamsten Beobachtungen angestellt. Ob es ihm auf diesem Wege gelungen ist, diese schwere Rolle ganz im Sinne des Dichters zu spielen, wer mag das heute entscheiden? So müssen wir denn einem großen Künstler, wie Anschütz, vollen Dank spenden, wenn er in der Allgemeinheit das Uebermenschliche

leistet und nur einzelne Wünsche nicht ihre volle Befriedigung fanden.

Anschütz war nicht in allen Rollen von gleicher Vollkommenheit. Sein Wallenstein war in den ersten drei Acten vortrefflich zu nennen. Ob es richtig war, daß er am Schlusse der bedeutsamen Erzählung seines Traumes vor der Schlacht von Lützen die Erfüllung des Traumgesichtes und namentlich die Worte: „Und Roß und Reiter sah man niemals wieder", in einem dumpfen, fast geisterhaften Tone sprach, will ich nicht entscheiden, wiewohl ich glauben möchte, daß sie mehr mit dem Gefühle der Erhabenheit über die Einreden seiner Umgebungen gegen O. Piccolomini gesprochen werden sollten. In den letzten Acten nahm er einen zu schleppenden Ton an. Es scheint überhaupt, als ob dies die Klippe gewesen sei, an der sein großes Talent zuweilen scheiterte. So spielte er unter Anderem die Rolle des Abbé de l'Epée fast ganz in diesem schleppenden Tone und fand damit bei uns nur wenig Beifall. Ueber sein Spiel in der Rolle des Don Gutierre, die ich im Jahre 1838 in Wien von ihm sah, wird es mir schwer ein Urtheil auszusprechen. Wiewohl immer dieselbe Klarheit des Ausdrucks, dieselbe Kraft im Schwunge der Leidenschaft zu bewundern war, glaubte ich dennoch hier und da etwas zu Gewaltsames zu bemerken.

Im April 1836 erlebte das Dresdner Publicum die dramatischen Darstellungen des Schauspieler Jermann, der sich dadurch eine Art von Berühmtheit erworben, daß er sich mit einer seltenen Ausdauer und Selbstverläugnung das auf dem Théâtre français übliche Pathos angeeignet hatte, und daß es ihm gelungen war, auf diesem Theater in einigen tragischen Rollen nicht ohne Beifall aufzutreten. Er gab davon am 25. April einige Proben in Dresden. Außerdem gastirte er im Erbvertrag von Hoffmann als Daniel, sowie im König Lear und führte die seltsame Aufgabe durch, in einem Abend

die beiden Rollen von Karl und Franz Moor zugleich zu spielen, was durch eine kleine Aenderung, nach welcher die Brüder sich am Ende nicht begegnen, leicht möglich wird. Während der wenigen Tage seines Aufenthaltes muß ich aus irgend einem Grunde abgehalten gewesen sein, das Theater zu besuchen, da ich mich nicht entsinnen kann, diese Curiosität gesehen zu haben. Da mir aber dieser Bühnenkünstler schon lange vorher von dem Leipziger Stadttheater her bekannt war, ich auch im Jahre 1832 diese Bekanntschaft bei einem vorübergehenden Aufenthalt in München erneuert hatte, kann ich von seinen künstlerischen Leistungen keinen hohen Begriff haben. Daß es ihm nicht an Talent fehlen konnte, beweisen die von ihm gewonnenen Erfolge, nur war in seinem Spiel stets mehr eine Art von Bravour, vorzugsweise in Uebertreibungen des Gräßlichen, vorherrschend, als eine wahrhaft künstlerische Bestrebung. Darüber, was Tieck von seinen Leistungen dachte, kann man nach den Stellen in der Novelle „Der junge Tischlermeister", wo er diesen Mimen zweimal in einem komischen Lichte auftreten läßt, nicht in Zweifel sein. Besonders erheiternd ist die Stelle, wo der Baron und der junge Tischlermeister auf ihrer Reise dem wandernden Schauspieler begegnen. Zur Belustigung der Reisenden führt dieser in einem Wirthshause eine bekannte Scene aus „Menschenhaß und Reue" auf, wobei er Eulalia durch einen Haubenkopf zu ersetzen sucht. Die wohlbeleibte Wirthin vergießt dabei reichliche Thränen, und als der Künstler in dieser Rührung seinen schönsten Lohn zu erkennen glaubt, spricht die gutmüthige Frau, fast schluchzend aus: es ist doch traurig, daß ein Mensch auf diese Weise sein Brod verdienen muß. Doch hat diese Verirrung auch eine ernste Seite. Daß ein nicht unbegabter Künstler auf das Bravourstück verfällt, Karl und Franz Moor an einem Abend zugleich zu spielen, möchte noch hingehen. Daß er aber mit einer solchen Fratze Erfolg genug hat, um darauf Jahre lang

in Deutschland herumzureisen und einen nicht geringen Gewinn davon zu ziehen, ist ein beklagenswerthes Symptom von dem verirrten Geschmack des Publicums.

Unter den wandernden Gästen dieser Periode sind auch die Truppen französischer Schauspieler zu nennen, welche vom Sommer 1830 an bis 1840 auf dem Dresdner Hoftheater sowohl als auf dem Theater am Linkischen Bade wiederholt spielten. Mit wenigen Ausnahmen hatten die Mitglieder dieser Truppen die eigenthümliche Gewandtheit und Leichtigkeit, durch welche sich die meisten französischen Schauspieler und Schauspielerinnen vor den deutschen auszeichnen. Auch fehlte es ihnen in der Mehrheit nicht an der Feinheit und Correctheit der Sprache, an der Präcision in dem Zusammenspiel, noch an Grazie und Anstand in Haltung und Bewegungen, was im Allgemeinen als Vorzug der französischen Komödianten vor den deutschen gerühmt zu werden pflegt.

Ohne daher der talentvollen Darstellungsweise Einzelner, unter denen ich nur des Directors Mr. Delcour, Mr. Duruissselle, des Komikers Francisque und der Damen Laurence, Lanceſtre und Déscharsel gedenken will, die Anerkennung zu versagen, konnte ich dennoch mit meinem Freunde Tieck die von Vielen meiner Bekannten ausgesprochenen Lobeserhebungen von vermeintlichen unübertrefflichen Vollkommenheiten nicht überall gerechtfertigt finden. Ich hatte sogar zuweilen einen schweren Stand, wenn ich der Behauptung, daß die genannten Damen ganz im Style der berühmten Mlle. Mars spielten, den Zweifel entgegenstellte, eine Schauspielerin von so begründetem Ruf, wie die Mars, könne sich unmöglich mit denselben kleinlichen Mitteln einer allerdings reizenden Koketterie behelfen, könne unmöglich dem natürlichen Tone der Sprache mit demselben Lispeln, demselben singenden Abfall zu nahe treten, wie mir dies zuweilen anstößig war. Es war mir daher von nicht geringer Genugthuung, als ich in späteren

Jahren meinen Widerspruch völlig gerechtfertigt fand. Im Jahre 1838 begegnete ich durch Zufall der Mlle. Mars in Mailand. Bei meinem kurzen Aufenthalt konnte ich sie leider nur wenige Male sehen, auch waren die Stücke, in denen sie spielte, von der gewöhnlichen Unbedeutendheit französischer Dramen. Man wird nicht eine Beschreibung erwarten. Ich kann nicht mehr sagen, als daß man über die Rolle die Schauspielerin völlig vergaß. Jeder Ton der Stimme, und schien er auch noch so unbedeutend, ein kleiner, fast zufällig erscheinender Aufschrei, ein scheinbar nachlässig hingeworfenes Wort, ein erhöhter Athemzug, Alles hatte eben so sehr seine Bedeutung, wie die von Leidenschaft gehobene oder unterdrückte Stimme. Dazu kam die größte Klarheit und Verständlichkeit der Sprache, selbst bei den heftigsten Stellen keine Ueberstürzung oder Dunkelheit, kein kleinliches Lispeln und Minaudiren bei den Ausdrücken zarter Empfindungen. Die große Künstlerin war damals schon ziemlich bejahrt, und demungeachtet vermißte man in Bewegungen, Mimik, Geberden und im Tone der Stimme nicht im Mindesten den jugendlichen Ausdruck. Wie lebhaft gedachte ich damals nicht der Aeußerungen meines Freundes Tieck und seiner Ansprüche an eine wahre Gediegenheit der dramatischen Kunst. Was ich wenige Jahre später in Paris sah, bestätigte ebenfalls meine oben angedeuteten Widersprüche gegen die allzugroße Befangenheit des Dresdner Urtheils. Doch ehe ich noch dahin gelangte, hatte ich Gelegenheit in Dresden selbst, in Gemeinschaft mit Tieck, den Schauspieler St. Aubin, der im Sommer 1840 mit seiner Gattin, früher Mlle. Lancester, in Dresden auftrat, zu bewundern. An dem Spiele dieses Ehepaares konnte ich aus Tieck's Munde vorzugsweise lernen, worauf es ihm ankam, wenn er vom Schauspieler die größte Natürlichkeit forderte, doch aber unter dieser Forderung den Anspruch auf die höchste, von wahrer Genialität getragene Künstlerschaft verstanden wissen wollte. So wie

denn immer wahre Genialität auf Alles, womit sie in Berührung kommt, einen hinreißenden Einfluß hat, so erlebten wir auch damals, daß dieses Künstlerpaar die Mitspielenden mit sich fortriß. Was uns so oft bei dem Auftreten einer bedeutenden theatralischen Berühmtheit gestört hatte, daß nemlich eine solche Größe nicht selten inmitten der schwerfälligen Mittelmäßigkeit allein stand, das war in diesem Falle nicht zu bemerken; denn es schien, als ob der geniale Schauspieler St. Aubin seine Mitspieler, wenn auch nicht zu gleicher Höhe, aber doch über eine störende Mittelmäßigkeit mit sich fortriß. Daß Tieck zu diesem Künstler in ein näheres Verhältniß trat, geht aus der von Holtei herausgegebenen Sammlung der an Tieck gerichteten Briefe mindestens andeutungsweise hervor.

Mit dem Frühjahr 1841 schloß sich bedeutsam eine Lebensperiode des Dresdner Hoftheaters. Am 12. April dieses Jahres fand die Eröffnung des neuerbauten Königl. Schauspielhauses statt. Indem ich dieses schreibe, kein volles Menschenalter nach den festlichen Tagen, nach dem allgemeinen Jubel über den Besitz eines ausgezeichneten Baudenkmals, ist man noch beschäftigt die Brandruinen dieses schönen Gebäudes abzutragen. Was nach den Berathungen vieler Jahre, unter dem begeisterten Einflusse eines kunstsinnigen Königs, von einem genialen Architekten erdacht und mit hingebendem Fleiße im Laufe von fast 3 Jahren sorgfältig ausgeführt worden war, verzehrten zur Mittagszeit des 21. September 1869 die Flammen in einem Zeitraum von 2 Stunden. Mit dem Beginn des siebenjährigen Krieges hatten die prachtvollen Operndarstellungen in dem großen, am Zwinger angebauten Hause, das im J. 1849 während des Aufstandes in den Maitagen einer frevelhaften Brandstiftung zum Opfer fiel, ihr Ende erreicht. Nach dem Hubertusburger Frieden sind nur noch wenige Vorstellungen in diesem Gebäude gegeben worden. Unter der weisen und sparsamen Regierung des Königs Friedrich August des Gerechten

war diese kostspielige Unternehmung nicht wieder aufgenommen worden. Der Hof begnügte sich vielmehr von 1768 an für die unter einer bedeutenden Beschränkung beibehaltene italienische Oper mit einem kleinen, schmucklos aufgeführten Hause, das zugleich während der Wintermonate der schon früher erwähnten Truppe von Franz Seconda überlassen war, und seit 1815 den Hofschauspielern regelmäßig diente. Es war von beschränkter Räumlichkeit, und konnte seinem Aeußeren nach mehr für ein zu vorübergehendem Gebrauche errichtetes Gebäude, als für ein Hoftheater gelten. So lange die Rückseite desselben von dem Zwingerwalle bedeckt war, konnte das dürftige Bauwerk, besonders da es von anderen, ebenfalls nur auf kurze Dauer berechneten kleinen Wohnhäusern und Schuppen umgeben wurde, noch allenfalls erträglich scheinen. Je mehr aber diese Umgebungen verschwanden, und besonders als der Zwingerwall völlig eingeebnet und zu einer Promenade umgewandelt worden war, um so anstößiger wurde dieses Theatergebäude. Man hatte sich daher schon seit vielen Jahren mit dem Gedanken eines neuen Baues beschäftigt. Nachdem Vieles geprüft und immer wieder verworfen worden war, entwarf der als Chef der Bau-Akademie, an der Stelle des verstorbenen Professor Thörmer, angestellte Professor Gottfried Semper einen Plan, nach welchem die an der südlichen Seite des Zwingers aufgeführte geschmacklose Mauer abgetragen, von dem südwestlichen Zwinger-Pavillon aus eine Gallerie aufgeführt, und am Ende dieser ein neues Theater erbaut werden sollte. Selbstverständlich lag es in diesem Plane, daß die elenden Häuschen des sogenannten italienischen Dörfchens, das bekanntermaßen nur zu dem Zwecke entstanden war, die bei dem Baue der katholischen Hofkirche beschäftigten Künstler und Werkleute vorübergehend unterzubringen, entfernt werden sollten. Auch war es die Absicht, die um 1825 erbaute Hauptwache an die Elbe, mit der Front nach dem Freiplatze zu versetzen.

Dieses geniale Project gewann den Beifall des hochseligen Königs Friedrich August so entschieden, daß er nach kurzer Berathung im Jahr 1838 den Befehl ertheilte, den Theaterbau nach dem von Semper gemachten Entwurfe in Angriff zu nehmen. Leider ist der Gesammtplan nicht vollständig zur Ausführung gekommen. Die zur Verbindung mit dem Zwinger projectirte Gallerie, welche entweder zur Ueberwinterung der Orangerie oder zur Unterbringung von Theater-Requisiten dienen sollte, ist eben so wie die Versetzung der Hauptwache unterblieben. Statt dessen hat man gegen Ende der vierziger Jahre an der Südseite der Zwingergebäude das neue Museum aufgeführt, und dadurch den sogenannten Zwinger-Garten auf eine, dem ursprünglichen Bauplane völlig widersprechende Weise geschlossen. Der Beginn des Theaterbaues fällt auf den 15. Mai 1838 und die Grundsteinlegung fand am 3. Juli desselben Jahres in Gegenwart des General-Director von Lüttichau, des Professor Semper und des Hofbaumeister von Wolframsdorf statt.

Es wird kaum ein Gebäude errichtet worden sein, an dessen Ausführung mit größerer Sorgfalt gearbeitet worden wäre. Meine genaue Bekanntschaft mit dem genialen und gründlich unterrichteten Baumeister Gottfried Semper gewährte mir den Genuß, die Entstehung dieses Gebäudes von seinen ersten Anfängen an bis zu seiner letzten Ausführung Schritt vor Schritt verfolgen zu können. Ich habe oft an dem Arbeitstische Semper's gestanden, bin oft mit ihm auf dem Bau gewesen und habe viele Details von ihm anordnen und besprechen hören. Daher kann ich davon bestimmtes Zeugniß ablegen, daß, wie er in einem unlängst veröffentlichten Schreiben ausspricht, nicht nur die Entwürfe zu dem jetzt zerstörten Theater von ihm gemacht, sondern auch der Bau desselben bis zu seiner letzten Durchbildung von ihm geleitet worden ist. Wer sich von der kunstsinnigen Erfindung des ganzen Gebäudes und

von der künstlerisch-harmonischen Durchführung aller Einzelnheiten überzeugen will, findet dazu Gelegenheit in dem von ihm 1849 herausgegebenen, bei Vieweg in Braunschweig erschienenen Kupferwerke. Was eine spätere Kritik an dem Ganzen zu tadeln gesucht hat, liegt zum Theil darin, daß von den mit dem Hauptzwecke des Gebäudes in Verbindung stehenden Nebenzwecken manche nicht zur Ausführung gekommen sind. So lag es z. B. in der Absicht, den auf der Rückseite angelegten und niemals zur Vollendung gebrachten, großen Saal zu ausgedehnten Festlichkeiten zu benutzen, wo dann das eigentliche Theatron mit der Bühne gleich gemacht, und beides mit diesem Saale durch eine große Freitreppe verbunden werden sollte. Für diesen Fall war darauf Rücksicht genommen, daß alle Räume der ersten Etage des Hauses mit einander in Verbindung gesetzt werden konnten, und durch diesen Plan erhielt der lange halbkreisförmige Foyer im ersten Stock des Rundbaues, den man als eine Raumverschwendung getadelt hat, erst seine volle Bedeutung. Andere Mängel an nothwendigen Räumlichkeiten sind dadurch entstanden, daß man die, mit dem Hauptbau zugleich projectirte, Erbauung eines Requisitengebäudes ausgesetzt, und deshalb einige Räumlichkeiten zu anderen Zwecken benutzt hat, als sie ursprünglich bestimmt waren. Hätte man z. B. die Rüstkammer nicht im Theatergebäude selbst untergebracht, so würde im Jahre 1869 der Civilliste ein Verlust von circa 11000 Thalern erspart worden sein. Ueber den Mangel an Ausgängen, der ebenfalls als Tadel angeführt wird, vermag ich deshalb nicht zu urtheilen, weil er in denjenigen Räumen, welche ich zu besuchen pflegte, nicht bemerkbar war. Den ferneren Tadel, daß in den Logen der Raum allzu beschränkt, und daß man auf vielen Plätzen in der Aussicht auf die Bühne zu sehr behindert gewesen sei, muß ich als unbegründet abläugnen, weil es in den äußersten Seitenlogen nur wenige Plätze gab, wo man die ganze Bühne

nicht hätte sehen können, wogegen mir eine Menge, als musterhaft gepriesener, Theater bekannt geworden sind, in denen dieser Mangel weit fühlbarer war. Ein wesentlicher Vorzug des abgebrannten Theaters war seine vortreffliche Akustik. Ohne mich auf mein persönliches Urtheil verlassen zu wollen, führe ich dafür das Zeugniß vieler bedeutender Musiker und Sänger an. Dabei war es auch für die Recitation überaus günstig, so daß die Schauspieler nicht in der Nothwendigkeit waren, ihre Stimme jemals zu überspannen. Ich kann vieles von der künstlerischen Ausschmückung des Gebäudes, am Aeußeren sowohl als im Innern, nur mit wenig Worten berühren, um nicht zu weit von meinem Wege abzuirren. Von den beiden Meisterwerken Rietschel's, der Tragödie im nordöstlichen und der Musik im südwestlichen Giebelfelde, ist leider die letztgenannte geistreiche Composition durch die Gluth der Flammen gänzlich zerstört; wogegen die erste noch möglichst erhalten ist. Die Modelle davon befinden sich in dem, seit einiger Zeit im Palais des großen Garten aufgestellten Rietschel-Museum, und zwei Kupferstiche von T. Langer geben eine getreue Abbildung davon. Der schöne Bacchantenzug von Hänel und die von demselben Meister ausgeführten allegorischen Statuen, die der Rückseite des Gebäudes zum Schmuck dienten, sind völlig untergegangen. Dagegen sind die sitzenden Statuen von Schiller und Goethe (beide von Rietschel), ferner die Standbilder von Mozart und Bethoven, sowie von Shakspere und Molière, am vorderen Rundbau glücklich erhalten. Von den theils farbigen, theils grau in grau ausgeführten Ausschmückungen am Plafond, am Proscenium, in den herrschaftlichen Logen und an den Bogenbrüstungen, welche zum Theil nach Entwürfen von Semper selbst ausgeführt waren, rührten einige von Julius Diterle, andere von Desplechin und die übrigen von Gosse her, welche sämmtlich durch den General-Director von Lüttichau zu diesem Zweck herbeigezogen worden waren. Der große gemalte

Vorhang stellte in einem weit ausgedehnten Halbkreise die Personen aus dem Prolog zu Tieck's Kaiser Octavianus in verschiedenen Gruppen vor, und war von Professor Hübner ausgeführt. In einer darunter befindlichen Predella waren überaus anmuthige Gruppen aus bekannten Stücken von Goethe, Schiller, Lessing, Shakspere, Calderon, Moreto und Gozzi arabeskenartig dargestellt. Da man dieses bedeutende Kunstwerk sehr verschieden und, meines Erinnerns, oft allzu ungerecht beurtheilt hat, kann ich mich nicht enthalten darüber auszusprechen, daß dasselbe in der Allgemeinheit großes Lob verdiente. Eine leicht zu übende Kritik, welche es liebt, sich an das Detail vorzugsweise zu halten, und dagegen die Mühe verschmäht, den Gesammteindruck unbefangen in sich aufzunehmen, mag im Einzelnen manche Nahrung gefunden haben. Dagegen glaube ich nach häufiger und sorgfältiger Betrachtung des Ganzen zu der Ueberzeugung berechtigt zu sein, daß diese Composition neben dem Besten, was unsere Zeit geschaffen hat, einen würdigen Platz einnahm.

Die Vorstellungen im alten Schauspielhause wurden am 31. März 1841 mit demselben Stücke geschlossen, mit dem vor mehr als siebenzig Jahren diese bescheidene Bühne eröffnet worden war, mit Minna von Barnhelm von Lessing. Nach der Vorstellung vereinigten sich alle Mitglieder zu einem gemeinschaftlichen Male auf der Bühne. Man nahm unter Scherzen von den alten gewohnten Räumen Abschied, und während die Abtragung des alten Gebäudes sinnbildlich dargestellt wurde, sollen sich Viele der älteren Mitglieder einen Spahn aus den Balken des alten Gebäudes zum Andenken mitgenommen haben. Die Eröffnungsfeier des neuen Theaters fand am 12. April 1841 statt. Sie begann mit einem von Th. Hell gedichteten Prolog, in welchem unter Vortritt des Baumeisters (Hr. Pauli) die auf dem Vorhange abgebildeten Personen aus Tieck's Prolog zum Octavianus nach einander

auf der Bühne erschienen. Nach der Ausführung der von C. M. v. Weber zum Regierungs-Jubiläum des Königs Friedrich August des Gerechten (1818) componirten Jubel-Ouvertüre folgte Goethe's Torquato Tasso. Daran schlossen sich in den nächsten Tagen, bis zum 17. April, Weber's Euryanthe, Emilia Galotti von Lessing, Maria Stuart von Schiller, Die Jäger von Iffland und Don Juan von Mozart.

Es ist schon vorübergehend erwähnt worden, daß Tieck durch den im Frühjahr 1841 erfolgten Tod seiner Tochter auf's Tiefste gebeugt und seine Kraft bis zur Unfähigkeit zu jeder ernsteren Beschäftigung gebrochen war. Seine Theilnahme an der Leitung des Theaters ist daher von diesem Jahre an für geschlossen zu betrachten, wiewohl seine vollständige Uebersiedelung nach Berlin erst in das nächste Jahr fällt. Ich würde deshalb mit diesem Zeitpunkte meinen Berichten über das Dresdner Theater ein Ziel setzen, wenn ich nicht vor dem gänzlichen Abschluß Einiges über die Oper hinzuzufügen wünschte.

Man wird einhalten können, daß dieser Gegenstand mit meinen Erinnerungen an Tieck nur wenig Berührung haben könne. Allerdings stand Tieck der Leitung der Oper fern. Auch wird man vielleicht aus manchen Umständen den Schluß ziehen wollen, daß er für die Oper nicht günstig gestimmt gewesen sei. Man würde aber im Irrthum sein, wenn man ihn für einen Gegner der Oper im Allgemeinen halten wollte. Ob und welche Verehrung und Empfänglichkeit er für Musik hatte, kann man schon aus vielen Stellen im Phantasus erkennen. Einen noch tieferen Einblick in seine innige Liebe für Musik gewährt seine Novelle „Musikalische Leiden und Freuden". Was er dort den Laien von dessen musikalischen Leiden erzählen läßt, ist ein wahres Erlebniß seiner Jugend. Nicht minder wahr ist es, daß er nach diesen widersinnigen Versuchen, in die musikalische Kunst eingeweiht zu werden, bei der

Bekanntschaft mit den Compositionen von Mozart und Gluck, so zu sagen, die Beseligung einer neuen Offenbarung genoß. Bis in sein spätes Alter bewahrte er die Erinnerungen an die Aufführungen der Werke dieser Meister aus der Zeit seiner Jünglingsjahre im Gedächtniß. Man muß dabei nicht außer Acht lassen, daß in der Zeit, um welche es sich hier handelt, die Oper zu Berlin sich vor mancher anderen in Deutschland durch eine gediegene Aufführung der Compositionen von Gluck und Mozart auszeichnete. Während andere Opernleitungen, und namentlich die zu Dresden, am italienischen Style beharrlich festhielten, bildete sich in Berlin für diese deutsche Musik eine Tradition aus, von welcher ich, soweit mein Urtheil gelten darf, vor mehr als 40 Jahren die Spuren noch beobachten konnte. Sowie damals die zwar schon bejahrte Sängerin Milder-Hauptmann die Partie der Donna Elvira im Don Juan und die Iphigenia in Tauris vortrug, glaube ich es nicht wieder gehört zu haben. Dasselbe ließ sich fast auch von der Ausführung des Don Octavio und des Orestes durch den Tenoristen Bader sagen. Selbst die Partie der Donna Anna wurde in jenen Jahren von der, fast schon alternden und keineswegs durch Reize gewinnenden Sopransängerin Schulze ausgezeichnet vorgetragen. Wie kommt es, so muß ich mich fragen, daß ich diese Partien später von schönen und frischen, ja von hinreißenden Stimmen, von Sängerinnen oft gehört habe, die Alles besaßen, um durch geläufigen Vortrag, Gewandtheit in den Coloraturen, sowie durch äußere Reize zu blenden, und daß mir doch nie der Eindruck, welcher mir hier durch den Ton der tiefsten Trauer, dort durch den der brennenden Leidenschaft, oder in der Iphigenia, durch eine großartige Erhabenheit geworden war, durch den neueren, immerhin glänzenderen verwischt werden konnte? Denke ich mir nun — sei es mit Recht oder Unrecht — ich habe damals nur noch die Reste einer vergangenen großen

musikalischen Zeit genossen, so will es mir einleuchten, wie Tieck, der jene Atmosphäre noch mit vollen Zügen eingeathmet hatte, mit Vielem, was seitdem als Fortschritt begrüßt worden, nicht einverstanden sein konnte, ohne daß man dadurch berechtigt würde, ihn der Einseitigkeit oder des Beharrens auf veralteten Vorurtheilen zu beschuldigen. Die Folge wird es zeigen, daß er trotz mancher Ausstellungen, welche er in der genannten Novelle den Einen und den Andern gegen die neuere Musik aussprechen läßt, auch dieser ein aufmerksames Ohr schenken konnte, wenn sie mit künstlerischer Gediegenheit vorgetragen wurde.

Daß es an dieser in Dresden nicht fehlen konnte, bedarf kaum der Erwähnung, wenn man sich erinnert, mit welcher erschöpfenden Einsicht und gründlichen Kennerschaft die musikalische Kapelle und die italienische Oper von dem König Friedrich August dem Gerechten seit vielen Jahren gepflegt worden war. Die Verehrung der Musik und die einsichtsvolle Begünstigung derselben ist überhaupt als ein, unserer königl. Familie schon seit Jahrhunderten eignendes, Erbtheil zu betrachten. Der fein gebildete und, in der Geschichte der Musik, wohlunterrichtete Kammermusicus Fürstenau giebt uns in seinem Werke über die Musik und das Theater am Hofe zu Dresden die ausführlichsten Nachrichten. Wir lernen daraus, daß schon im 17. Jahrhundert der Churfürst Johann Georg II., der zugleich das erste Hoftheatergebäude (1668) errichten ließ, eine musikalische Kapelle an seinem Hofe erhielt, und von ihr, nächst Kirchenmusiken, auch Opern aufführen ließ. Zum größten Glanz wurde die italienische Oper unter König August III. in der Zeit von 1733—63 erhoben. Seine Gemahlin, Erzherzogin Marie Josephe von Oesterreich, nahm an derselben so lebhaften Theil, daß sie die Hauptproben in ihren Gemächern abhalten ließ. Zu dieser Zeit glänzte hier Faustina Hasse mit ihrem Gatten, der als königl. poln. und churfürstl. sächsischer Oberkapellmeister neben vielen Kirchenmusiken, worunter das

bekannte Te Deum laudamus, eine Menge von Opern, nach dem Texte von Metastasio, componirte. Nach dem im Anfang des Monats October 1763 erfolgten Tode des Königs Aug. III., geboten zwar die im siebenjährigen Kriege gemachten Verluste die Aufhebung dieses kostspieligen Institutes. Wiewohl daher der leider zu früh verewigte Churfürst Friedrich Christian, in Verbindung mit anderen weisen Anordnungen zur Wiederherstellung der Finanzen, die italienische Oper aufhob und die bei derselben angestellten Künstler und Künstlerinnen, mit Einschluß von Hasse und seiner Frau, in so weit entließ, als sie nicht zum Dienst in der katholischen Hofkirche unentbehrlich waren, blieb dennoch ein Kern gediegener Musiker zurück. Die überaus geistreiche und für die Kunst im Allgemeinen hochbegeisterte Churfürstin Marie Antonie nahm die italienische Musik in ihren besonderen Schutz, indem sie nicht allein Aufführungen derselben begünstigte, sondern auch selbst in diesem Style componirte. Diesen Umständen und der gründlichen Einsicht ihres Sohnes, des im Jahre 1827 verstorbenen Königs Friedrich August des Gerechten, verdanken wir unter Anderem heute noch den Schatz einer musikalischen Bibliothek von der seltensten Ausdehnung, zu deren Bewahrung der schon genannte Kammermusicus Fürstenau berufen ist. In damaliger Zeit erwuchs aus diesen Umständen die, wiewohl mit den bescheidensten Ansprüchen durchgeführte, Erhaltung einer italienischen Oper und der fernere Bestand einer musikalischen Kapelle von der größten Auszeichnung. Wie groß die Liebe und wie tief die Einsicht in musikalischer Hinsicht von dem König Friedrich August dem Gerechten war, (der sich übrigens selbst als Kirchencomponist versuchte,) konnte jeder erfahren, der in dieser Beziehung ihm nahe kam. Er war unter Anderem ein so strenger Richter, daß er nicht blos in der Oper keine Schwäche eines Sängers oder einer Sängerin überhörte, sondern auch, sei es bei Kirchen- oder Opern-Musiken, es rügte, wenn einer

der Musiker gefehlt hatte. Man darf sich daher nicht wundern, daß selbst schwächere Talente zur äußersten Anspannung ihrer Kräfte angefeuert wurden und die besseren in den ausgezeichnetsten Leistungen ihre Befriedigung fanden. In neueren Zeiten hat es nicht an Klagen über die einseitige Begünstigung der italienischen Musik und italienischer Musiker gefehlt. Ich erinnere nur an die Auslassungen dieser Art von Maxim. Maria von Weber in der Biographie seines Vaters. Es mag nicht ungegründet sein, daß der König sowie seine Gemahlin ihre Vorliebe für die italienische Musik zuweilen auch auf die Persönlichkeiten übertrugen. Ich erinnere mich selbst, daß, bei der Rückkehr aus der Kirche, beide Majestäten bei den Kapellmeistern, Kammersängern und Musikdirectoren, die auf dem Kirchgange entweder vorgestellt wurden, oder sonst wie ihre Aufwartung zu machen pflegten, oft gerne verweilten und mit ihnen, die meistentheils Italiener waren, sich unterhielten. Die italienische Sprache war damals überhaupt sehr beliebt am Hofe und es ist nicht unmöglich, daß es den gewandteren Italienern mehr gegeben war als Anderen, eine vorübergehende Gunstbezeigung zu gewinnen. Daß es aber bei Beurtheilung der künstlerischen Gediegenheit den Herrschaften nicht auf die Nationalität allein ankam, wäre schon aus der ehrenvollen Stellung, welche der Kapellmeister Naumann am hiesigen Hofe einnahm, nachzuweisen. Auch unter den Sängern und Sängerinnen, sowie unter den Virtuosen der Kapelle fanden sich viele Deutsche. Daß die an ihre Ausbildung gestellten Ansprüche vorzugsweise, ja vielleicht ausschließlich den Grundsätzen des italienischen Styles entlehnt waren, kann, bei unbefangenem Urtheil, keinen Grund zum Vorwurf abgeben. Unter der Herrschaft dieses Styles, die selbst mit dem Auftreten Gluck's, um 1745, nicht für gebrochen angesehen werden konnte, war Friedrich August aufgewachsen. Und sind denn in der Jugend empfangene Eindrücke in der Regel für das ganze Leben maß-

gebend, so würde ein beweglicherer Geist als der des Königs dazu gehört haben, um sich dem Neuen und Ungewohnten anzuschließen. Ja es ist gewissermaßen als ein integrirender Theil seines, durch beharrliche Festigkeit und unerschütterliche Treue an den einmal zur Richtschnur angenommenen Ansichten ausgezeichneten, Charakters anzusehen, daß er auch in der von ihm vorzugsweise geliebten Kunst an dem festhielt, was er einmal für das Beste erkannt hatte, und sich sogar der Anerkennung des größten musikalischen Talentes seiner Zeit verschloß. Man erzählt, daß er stets verweigert habe, Mozart als großen Componisten gelten zu lassen. Auch ist es fraglich, ob unsere Kapelle und italienische Oper unter andern Umständen auf der Höhe der Vollkommenheit erhalten worden wäre. Gewiß ist es wenigstens, daß zur Erreichung des höchsten Zieles in jeder Beziehung die Beschränkung auf eine mit Energie und Einsicht erschöpfend durchgeführte Richtung in der Regel gedeihlicher wirkt, als die Behendigkeit in dem Ergreifen jedes von Neuem gebotenen Reizes oder die Vielseitigkeit in mehreren verschiedenen Richtungen.

Wie dem auch sei, so verdanken wir der Zeit der größten Blüthe unserer Kapelle und italienischen Oper einen bedeutenden Genuß gediegener Kunstleistungen. Wie viel auch die größere Empfänglichkeit der Jugend dazu mag beigetragen haben, erinnere ich mich wenigstens nicht viele so vollendete und harmonisch abgerundete Aufführungen gehört zu haben, als die der meisten Kirchenmusiken und italienischen Opern damaliger Zeit. Bei den ersten wirkten mehrere günstige Umstände zusammen. Der Bau der katholischen Hofkirche ist fast ausschließlich auf die Musik berechnet. Dazu kommt, daß ich an keinem Orte — in Italien am wenigsten — den katholischen Gottesdienst mit der Weihe und würdevollen Ruhe habe abhalten sehen, als hier. Man war an die hergebrachte Ordnung, an das sorgfältige Vermeiden von Geräusch oder sonst etwas Stö-

rendem so sehr gewöhnt, daß es bei der Zuwiderhandlung eines Fremden oder Unkundigen nur des Winkes von einem der aufgestellten Portiers bedurfte, um dieselbe abzuschneiden. Wem es darum ernstlich zu thun war, konnte sich daher in der Regel leicht einen Platz in einer der Bogenwölbungen auswählen, wo er ungestört der Ausführung der Kirchenmusiken lauschen durfte. Ohne jedes künstlerische Verständniß habe ich dort schon von meinen frühesten Jünglingsjahren an den reichsten Genuß gehabt. Vor Allem hatte bei diesen Gelegenheiten der den Saiteninstrumenten beschiedene Theil der Compositionen einen besondern Reiz für mich. Diese harmonische Einheit der zartesten oder kräftigsten Töne vieler Streichinstrumente, dieses Zusammenklingen der Menge, die nur ein einziges großes musikalisches Instrument zu sein schien, wirkte mit besonderer Macht auf meine Imagination, und ich habe für mein ganzes Leben diese Vorliebe für die Saiteninstrumente behalten. Müssen sie, wie ich als Laie nur vermuthen darf, in der That den eigentlichen Kern, so zu sagen die Seele jedes gut organisirten Orchesters bilden, so war es auch an sich selbst geboten, daß auf die Erwerbung und Erhaltung ausgezeichneter Violinspieler die größte Aufmerksamkeit gewendet wurde. Polebro, der als großer Violinvirtuose geschätzt wurde, erinnere ich mich noch gehört zu haben. Lebhafter ist mir sein Nachfolger Rolla noch im Gedächtniß. Wenn ich sein Spiel vor Anderen beobachten konnte, schien es mir bewunderungswürdig, mit welcher Genialität er die Töne den Saiten abschmeichelte oder in den erhabeneren Partien so zu sagen seinem Instrumente abpflückte. Vielleicht sind das nur Einbildungen unreifen Eindrücken entnommen. Dagegen ist mir aus weit späterer Zeit die große Virtuosität Lipinsky's auf der Violine in klarer Erinnerung. So weit ich urtheilen darf, schien er mir im Heroischen eben so stark, wie im Elegischen, und weil ich überhaupt den Reichthum dieses kleinen Instrumentes in der Ausdrucksfähigkeit der mannichfaltigsten

Seelenstimmungen liebte, machte es mir in den Zeiten einer mehr gereiften Anschauungsweise großes Vergnügen, wenn ich glaubte, ich könne diesem Künstler auch bei dem vollständig besetzten Orchester immer folgen. Es versteht sich, daß die Kapelle auch sonst noch reich an Virtuosen auf der Violine sowohl als auf andern Instrumenten war. Auch kann ich mich nicht der Einseitigkeit anklagen, die Blasinstrumente völlig gering geschätzt zu haben. Gerade darin, daß sie nur ausnahmsweise eine hervorragende Rolle spielten, lag ihr eigenthümlicher Reiz. So erinnere ich mich bei der seltenen Aufführung des Requiem von Mozart — denn die orthodoxen Anhänger des alten Kirchenstyles wollten es nicht als kanonisch gelten lassen — schon aus früherer Zeit des wunderbaren Effectes der einfallenden Posaunen bei der Stelle: Tuba mirum spargens sonum. Eine eigenthümlich schöne Wirkung machte auch in der katholischen Hofkirche der bei gewissen Stellen einfallende Tusch von Trompeten und Pauken. Seitdem die Trompete zum Concertinstrument geworden, und das alte einfache Instrument mit der Klappentrompete vertauscht ist, hat sich der feine lang ausgehaltene Triller, der, bis zum sanftesten Wellenschlag verklingend, fast unmerklich in der Luft verhauchte, gänzlich verloren, weil er mit dem für das neue Instrument veränderten Ansatz nicht mehr hervorzubringen ist. Ich denke noch mit Vergnügen an den Moment des allmäligen Verschwindens dieser Töne, wo dann die mächtige Orgel, gespielt von dem bekannten Orgelvirtuosen Klengel, den nächsten Musiksatz einleitete. Vorzüglich schön und erhebend war dieser Moment bei der Feier der Auferstehung am Ostersonnabend, wenn das von Hasse componirte Te Deum laudamus — das m. W. bis vor Kurzem nur in der hiesigen Hofkirche aufgeführt werden durfte — intonirt wurde.

Daß ich der Vocalmusik nicht mein Ohr verschloß, braucht kaum versichert zu werden. Ich glaube mich rühmen zu können,

daß ich noch einen der letzten Sopransänger von der größten Auszeichnung in seiner besten Zeit mit Aufmerksamkeit gehört habe. Ob dieser Kirchensänger, Sassaroli, noch in der ersten Blüthe der Jugend stand, als ich ihn zuerst gehört habe, möchte ich zwar bezweifeln. Aber der ausnehmenden Kraft und Glockenreinheit seiner Stimme hatte wenigstens das vorgerückte Alter eben so wenig Schaden gethan als eine auffallende Corpulenz, und für die erschöpfende Ausbildung und Erhaltung einer ungemeinen Kunstfertigkeit sorgte sein ausdauernder Fleiß. Seine Nachbaren klagten sogar zuweilen darüber, daß er tagtäglich am frühen Morgen fast eine Stunde hindurch nur Scala und Solfeggien sang. Seine lang ausgehaltenen Triller waren so berühmt, daß man darauf gewettet haben soll, er könne den Ton mehrere Minuten halten, ohne Athem zu schöpfen. Eine genauere Untersuchung ergab indessen, daß die Dauer seiner lang ausgehaltenen Töne und Triller den Zeitraum von einer Minute noch nicht ganz ausfüllten. Als die Opern von Rossini in die Mode kamen, hatte man die Grille ihn in der Rolle des Tancred auf die Bühne zu bringen. Bei meiner Rückkehr nach Dresden, im Jahre 1825, war der Geschmack an dieser Seltsamkeit schon verraucht; ich kann daher nicht aus eigner Erfahrung über den Erfolg urtheilen.

In den frühesten Jahren meiner, damals nur seltenen Besuche der katholischen Hofkirche und der italienischen Oper lernte ich auch zuerst den Genuß einer überaus schönen Tenorstimme kennen. So wenig Urtheil und Verständniß mir auch damals zu Gebote standen, entsinne ich mich dennoch lebhaft, der wunderbaren Schönheit von der Stimme des Tenoristen Giovanni Cantu. Er war in einem Alter von zwanzig Jahren für die hiesige Kapelle zu Ende des Jahres 1818 engagirt worden, und hat derselben leider nur drei Jahre und einige Monate mit seinem schönen Talente gedient; denn schon am 9. Mai 1822 ereilte ihn ein frühzeitiger Tod, wahrscheinlich

die Folge zu großer Anspannung seiner Stimme bei einem ohnedieß schon angegriffenen Gesundheitszustande. Mag es auch Einbildung gewesen sein: wenn es mir glückte, einen Platz in der dem Chore fast gegenüberstehenden Arkade, dicht neben der Heiligen-Grab-Kapelle zu finden, wonach ich immer trachtete, weil dort die Gesammtwirkung der Musik am schönsten ist, glaubte ich das den Tenor so lieblich kleidende Vibriren der Stimme zu fühlen. Es waren die schönsten Töne eines wunderbar klingenden Saiteninstrumentes. Auch in der Oper vergaß man über der Schönheit der Stimme völlig das unvortheilhafte Aeußere des jungen hageren Mannes, der außer der Bühne nichts weniger als unschön war, auf dem Theater aber nicht anmuthig zu erscheinen wußte. Ich erinnere mich ihn vorzugsweise in Leonore von Pär — dasselbe Sujet wie Fidelio —, in Sargino von demselben und in Giovanni da Parigi nach Morlacchi's Composition gehört zu haben. Leider war damals mein Aufenthalt in Dresden nur periodisch und ich konnte daher diesen Genuß nur mit vielen Unterbrechungen verfolgen.

Demungeachtet gehören die wenigen italienischen Opern, welche ich während der Ferienzeit meiner Schul- und Universitätsjahre hörte, zu meinen angenehmsten Erinnerungen. Die Kapelle stand damals unter der Leitung des Kapellmeisters Ritter Morlacchi, eines Italieners von feinem Geschmack und abgeschliffenem Benehmen. Mit Hülfe jener Eigenschaft wirkte er überaus günstig auf die Ausbildung dieses Kunstinstitutes, und man rühmte vorzugsweise seine geschmackvoll und fein nuancirte Direction der Aufführungen. Es war daher begreiflich, daß er sich dadurch, sowie durch seine angenehmen Formen bei dem König Friedrich August besonders in Gunst gesetzt hatte. Wenn der schon genannte Biograph von Carl Maria von Weber darüber Klage führt, daß er diesem im Jahre 1817 neu angestellten Kapellmeister manche saure Stunde

bereitet habe und namentlich der neu eingeführten deutschen Oper hinderlich gewesen sei, so kann man den Umständen nach diese Klagen nicht ganz für unberechtigt halten. Wie ihm aber mit Grund der Vorwurf zu machen sei, daß er die Gunst des Königs auf seine Weise zum Nachtheil Weber's benutzt habe, so bleibt ihm dennoch das unläugbare Verdienst, die italienische Oper lange Zeit auf einer hohen Stufe der Vollkommenheit erhalten zu haben. Die Darstellungen wurden mit einer solchen Präcision durchgeführt und zeichneten sich durch einen so lebhaften, wahrscheinlich traditionell gewordenen Schwung aus, daß selbst mir, dem Unkundigen, der Unterschied in dieser Beziehung bei dem Vergleich mancher andern italienischen Opern mit der Dresdner auffiel. Damit will ich nicht behaupten, daß ich nicht anderwärts, wie in Wien, Paris oder Mailand, größere Bravoursänger und Sängerinnen gehört hätte. Die wahre Kunst des Dirigenten besteht eben darin, auch mit Kräften, die nicht auf der höchsten Stufe stehen, einen befriedigenden Gesammteindruck hervorzubringen. Die ältesten Mitglieder, denen der Beifall gewissermaßen schon durch Gewohnheit und Ueberlieferung gesichert war, habe ich nur in meinen frühesten Jahren noch vorübergehend gesehen. Dahin gehört Benelli, der als Tenorsänger hoch gefeiert war, und Bassi, für dessen schöne Baritonstimme Mozart die Partie des Don Juan componirt hatte. In der lebhaftesten Erinnerung steht mir dagegen noch heute die Sopransängerin Sandrini. Auch diese habe ich schwerlich in der Blüthe ihrer Jugend gekannt, da ich in Bezug auf die italienische Oper kaum über das Jahr 1820 hinausdenken kann, und Mad. Sandrini gegen 1869 in einem Alter von mehr als 80 Jahren gestorben ist. Bei einer kleinen Figur und einem von Natur gelähmten Gang bewegte sie sich mit so natürlicher Anmuth und wußte die Ungunst ihres Ganges auf dem Theater so gut zu verbergen, daß selbst ältere Frauen — die man in der Regel für die strengsten

Richterinnen halten darf — von ihrer Grazie nicht Rühmens genug machen konnten. Daß ihre Stimme schön und gewinnend, ihre Ausbildung vortrefflich und ihr Vortrag ausgezeichnet war, bedarf kaum der Versicherung, da sie sich im umgekehrten Falle nicht so lange in der Gunst des Hofes und des in dieser Hinsicht verwöhnten Publicums gehalten haben würde. Neben ihr war für die Rollen von höherem Pathos Fräulein Funk angestellt. Sie war aus Meißen gebürtig und hatte durch ihre schöne Stimme schon vor meiner Erinnerung so sehr die Gunst des Königs und der Königin gewonnen, daß sie auf Kosten des Hofes nach Italien gegangen war, um dort für den großen Styl noch mehr ausgebildet zu werden. Die Kenner wollten zwar behaupten, ihre Stimme sei durch eine zu große Anstrengung überspannt worden und habe nach ihrer Rückkehr an Frische verloren. Mein Ohr war dazu nicht gebildet genug, um mich an dieser Behauptung zu betheiligen, und ich erinnere mich nur ihres schönen und würdigen Vortrages bei einer großen Gewandtheit und wohlklingenden Stimme. Unter den Männern verdankte das Publicum die größte Unterhaltung dem Bassisten Benincasa, der, von der Natur mit einer ungewöhnlich klangreichen Stimme begabt, dieselbe mit der anmuthigsten Gewandtheit gebrauchte, und dabei die Rollen des Buffo in der edelsten Weise durchzuführen verstand. Ohne zu übertreiben oder sonst wie die Formen eines vornehmen Anstandes zu verletzen, wußte er dennoch durch seinen natürlichen Humor stets die größte Heiterkeit zu erregen. Dabei war er seiner dramatischen Kräfte dergestalt Herr, daß er sich stets dem darzustellenden Charakter getreu zeigte und daher nicht, wie es häufig bei Komikern der Fall ist, zu ernsten Rollen unbrauchbar war. Dieses Fach gehörte vorzugsweise einem schönen Manne, einem Lombarden von Geburt, Namens Zezi. Die Gewandtheit Benincasa's im musikalischen sowohl als im dramatischen Vortrag ging ihm zwar ab. Aber er war dennoch stets des Bei-

falls sicher, weil ihm eine der schönsten und klangreichsten Baßstimmen — wenn auch von mäßigem Umfang — zu Gebote stand und er sich stets mit edlem Anstande — wiewohl zuweilen mit zu geringer Behendigkeit — bewegte. Seine Stimme hatte besonders den Vorzug, daß sie von Natur völlig ausgeglichen war und daher alle Töne, die er hervorbrachte, den Charakter der Baßstimmung hatten. Von dem schönen Tenor Cantu's habe ich schon gesprochen. Als ich nach Dresden kam, war er schon durch Bonfigli ersetzt, dem Pesadori mit einer lieblichen aber nicht sehr bedeutenden Stimme zur Seite stand, und dem in wenigen Jahren der sehr gut ausgebildete, aber schon passirte Tenorist Rubini — nicht zu verwechseln mit dem berühmten Sänger gleiches Namens — nachfolgte. Eine der schönsten Erscheinungen der italienischen Oper war die in Dresden geborene und ausgebildete Altistin Tibaldi. Ihr Vater gehörte schon in der frühesten Zeit meiner Erinnerung zu der Gesellschaft, stand aber als Sänger in zweiter Reihe. Diese junge Künstlerin, von überaus schöner Gestalt und Gesichtsbildung, gewann mit ihrer frischen Altstimme von der seltensten Fülle und Auszeichnung die Gunst des Hofes und des Publicums wie im Fluge. Ich erinnere mich genau, wie man noch zweifelhaft war, ob sie sich entschließen würde, das Theater zu betreten, und wie sie nach ihren ersten Rollen, unter denen die des Tancred von Rossini besonders gerühmt wurde, alle Stimmen für sich gewonnen hatte. Um das Jahr 1825 brachte Morlacchi von einer seiner wiederholten Reisen nach Italien eine junge Sängerin, Namens Palazzesi mit, die vielleicht mit dem seltensten und wunderbarsten Talent zur Sopransängerin ausgestattet war. Bei dieser kleinen, aber jugendlich frischen Sängerin war Alles, was sie leistete, so sehr das ausschließliche Product der Natur, daß sie — wenigstens bei ihrem ersten Auftreten — nicht einmal die Noten kannte. Ob sie später gelernt hat, nach Noten zu singen, weiß ich nicht zu sagen.

Doch ist mir versichert worden, daß in der ersten Zeit ihres Engagements der Kapellmeister genöthigt war, ihre jede Partie an dem Clavier nach dem Gehör einzulernen. Und dabei flossen ihr die reizendsten Töne mit der größten Leichtigkeit von den Lippen. In keinem Moment war eine Anstrengung, eine Schwierigkeit im Athmen oder irgend eine Unebenheit zu bemerken. Jeder Ton war so klar und abgerundet, daß ich oft den Vergleich habe aussprechen hören, die Töne quöllen ihr wie eine Perlenschnur aus dem Munde. Daß dabei an dem seelenvollen Ausdruck, an den feineren Schattirungen und überhaupt an Allem, was nur einer erschöpfenden Kunstfertigkeit zu leisten möglich ist, Manches zu wünschen übrig blieb, braucht kaum erwähnt zu werden. Nur durfte man sich darüber wundern, daß davon nicht mehr zu vermissen und daß es ihr, wie ihrem Lehrer möglich war, die ausgedehntesten Rollen ihrem Gedächtniß einzuprägen, ohne daß jemals eine Unsicherheit eintrat oder dasselbe seinen Dienst versagte. Nur einen einzigen Fall erinnere ich mir, wo sie vollständig den Faden verlor. Es war in der Rolle der Donna Elvira in Mozart's Don Juan, sicher nachdem sie schon Jahre lang in Morlacchi's Schule gewesen war; denn meines Wissens ist diese Oper im italienischen Originaltext (weit ältere möglicherweise stattgefundene Aufführungen abgerechnet) nicht vor dem 14. Februar 1827 auf dem hiesigen Theater gegeben worden. Bei der großen Arie des 1. Actes verlor sie sich dergestalt in die ihr gewohnteren Coloraturen nach dem Rossini'schen Styl, daß sie den Rückweg nicht wieder finden konnte und das Orchester anhalten mußte, um sie auf die richtige Bahn zurückzuführen. Nach dem, schon um das Jahr 1827 erfolgten, Abgang der Altistin Tibaldi wurde eine. Sängerin, Namens Schiasetti engagirt, die zwar durch ihre äußere Erscheinung nichts weniger als begünstigt war, doch aber durch ihre schöne Stimme und die Lebhaftigkeit ihres Vortrags vielen Beifall fand.

Daß der vorherrschende Charakter der damaligen italienischen Oper nicht der der Opera seria im älteren Style war, ist von Kennern oft genug beobachtet worden. Wenn auch ernstere und selbst tragische Stoffe nicht ausgeschlossen waren und der Opera buffa nicht der entschiedene Vorrang gegeben wurde, so war doch die Behandlung auch dieser ernsteren Stoffe eine weit leichtere und selbst dem unkundigen Ohre weit mehr schmeichelnde als es die der älteren Schule von Durante, Jomelli, Hasse und anderen (leider mir zu wenig bekannten) Meistern gewesen zu sein scheint. Vorzugsweise darf das, meines Erachtens, von Rossini gelten, der gerade in der Zeit, wo ich anfing an der italienischen Oper Genuß zu finden, am meisten in der Mode und der Gegenstand des allgemeinsten Beifalls war. Sowie denn Zahlen immer am deutlichsten sprechen, so kann ich auch in dieser Hinsicht nachweisen, daß in einem Zeitraum von nicht ganz zehn Jahren (Ende 1825 bis 1834) unter ungefähr 400 Aufführungen italienischer Opern 224 auf Compositionen von Rossini fallen. Ich erinnere mich lebhaft, mit welchem allgemeinen Beifall „La Gazza Ladra", „Otello", „Tancredi" und andere, zur Zeit der zwanziger Jahre neue Werke Rossini's aufgenommen wurden. Später wurde Mathilde di Shabran, La Donna del Lago, Cenerentola und Andere unglaublich oft wiederholt. Die Opern von großartigerem Gehalt, wie Mosè in Egitto, Semiramide und Tell (der 1831 zum ersten Male in zwei Theilen gegeben wurde) erlebten zwar nicht so häufige Wiederholungen, standen aber auch in bedeutender Gunst. Nur der Barbier von Sevilla, eine der reizendsten Compositionen Rossini's, war bis in die dreißiger Jahre hinein von dem Repertoir der italienischen Oper ausgeschlossen; man führte dafür als Grund an, daß eine Composition dieses Stoffes von Morlacchi existire, die ich indessen niemals gehört habe. Unter diesen Umständen war auch ich in den frühesten Zeiten meiner musikalischen Genüsse

von diesen Compositionen fast blindlings eingenommen; und darüber wird mir Niemand einen Vorwurf machen wollen, der es an sich selbst erfahren hat, wie diese, vorzugsweise auf die Melodie berechneten Werke ihre Wirkung auf ein, für den tieferen Sinn und die höheren Zwecke der Musik nicht hinlänglich gebildetes Ohr nicht verfehlen können. In solcher Unschuld freut man sich an der Täuschung, das Verständniß an Gegenständen zu gewinnen, zu deren oberflächlichem Verständniß keine tiefe Einsicht gehört. Es ergötzte mich in hohem Grade den lustigen Tönen ohne große Mühe nachfolgen, ja sogar die meisten der angehörten Opern so mühelos im Gedächtniß behalten zu können, daß es mir nicht schwer wurde, die zumeist in das Ohr fallenden Stücke nachzuträllern. In diesem oberflächlichen Genusse konnten mich die mißbilligenden Bemerkungen einzelner Kenner, die von dem allgemeinen Strome des Beifalls weniger hingerissen waren, nur wenig stören. Wenn man hervorhob, daß unter Anderem der Beginn der Ouvertüre zu La Gazza Ladra mit einem dreimaligen Trommelwirbel für eine Bizarrerie anzusehen sei, und die Verlesung eines Todesurtheils, in derselben Oper, im Tempo eines Walzers für einen groben Fehlgriff gehalten werden dürfe, so glitt das ebenso an meinen Ohren vorüber, als ich durch eine mir lebhaft erinnerliche Caricatur nicht gestört wurde. In derselben war ein Mohr in lebhafter Bewegung abgebildet, mit der einen Hand hielt er eine Trompete an den Mund, mit der andern schlug er eine Trommel und auf seinem Kopfe bewegte sich eine Elster. Ich war daher nicht wenig überrascht, als mich gelegentlich ein unterrichteter Musikfreund, der mir nach meinem Göttinger Aufenthalt ganz aus den Augen gekommen ist, darauf aufmerksam machte, daß die von mir so hoch verehrten Compositionen, trotz ihrer genialen Färbung und unerschöpflichen Mannichfaltigkeit, dennoch des tieferen Gehaltes entbehrten. Und diese Unterhaltung, in welcher der unter-

richtete junge Mann mit Einsicht ausführte, was man von einer guten Musik zu fordern und zu erwarten habe, wurde für mich die erste Veranlassung, zur Besinnung zurückzukehren. Ohne meine Anhänglichkeit an viele Musikstücke Rossini's, die mir besonders durch die Erinnerung an die Eindrücke der Jugend lieb geworden waren, gänzlich aufzugeben, wurde ich dennoch aufmerksamer auf das, was der Musik mehr Werth zu geben im Stande ist, als der oberflächliche Reiz einer einschmeichelnden Melodie. Dieses Erlebniß vermittelte mir nicht allein die Rückkehr zur genaueren Beachtung und zur Verehrung von Compositionen, die mir schon in früher Jugend einen tiefen Eindruck gemacht hatten, wenn ich sie von meiner verstorbenen Schwester auf dem Clavier hatte vortragen hören, es erleichterte mir auch in weniger Zeit darauf das Verständniß von weit ausgedehnteren Mittheilungen eines Freundes, der sich das Studium der Musik neben seinen Berufsarbeiten zur Aufgabe gemacht hatte. Ich kehrte also zu der größeren Aufmerksamkeit für die Compositionen Mozart's zurück, von denen mir manche Stücke aus dem fertigen Clavierspiel meiner Schwester bekannt waren, und ich lernte begreifen, wie gerade in der Zeit meiner jugendlichen Erinnerungen ein Wettstreit zwischen der deutschen und der italienischen Musik auf die natürlichste Weise entstanden war. Während in dieser auf die Mannichfaltigkeit und den Reiz der Melodie Alles gesetzt wurde, suchten einige der deutschen Componisten der tiefsinnigen Harmonie und Empfindung ihr Recht zu retten. Wie dieser Wettstreit im Einzelnen verfolgt wurde, vermochte ich freilich nicht zu fassen, noch zu beurtheilen. Eben so wenig möchte ich heute darüber ein Wort sagen, ob es dem größeren Ernste der deutschen Musik gelungen ist, den Sieg davon zu tragen. Wenn ich betrachte, was wir an dramatischen Compositionen in den seitdem verflossenen vierzig und einigen Jahren erlebt haben, muß ich vielmehr den Standpunkt der Anforderungen der heutzutage

lautesten Stimmen in Bezug auf künstlerische Leistungen und auf die Bedürfnisse des Geschmacks so sehr verändert finden, daß die Bestrebungen und die Anschauungen damaliger Tage nicht mehr für maßgebend gehalten werden möchten. Wie dem aber auch sei, so hatte ich dennoch jenen jugendlichen Erlebnissen den Vortheil zu danken, daß mir der Kampf, welcher sich vor nunmehro mehr als fünfzig Jahren zwischen der italienischen und der deutschen Oper entspann, nicht blos durch den Genuß von Darstellungen entgegengesetzten Gehaltes, sondern auch in Bezug auf seine Berechtigung von der einen, wie von der andern Seite von lebhaftem Interesse wurde.

Die Gründung der deutschen Oper beginnt gleichzeitig mit der im Jahre 1817 erfolgten Anstellung von Carl Maria von Weber, als Kapellmeister. Die Schwierigkeit der seinem großen musikalischen Ingenium gestellten Aufgabe bedarf zu ihrem Nachweis kaum der, zum großen Theil aus mißverstandenen oder unrichtig beurtheilten Ueberlieferungen geschöpften, Ausführungen seines Biographen, wenn man bedenkt, wie sehr ein, seit altem Herkommen im ungestörten Besitz befindliches, Institut gegen eine neue Schöpfung schon im Allgemeinen im Vortheil ist. Denn daß die Gesellschaft von Joseph Seconda bis zum Jahre 1813 während der Sommermonate auf dem kleinen Theater am Linke'schen Bade Singspiele und Opern aufführte, konnte nicht als eine Aemulation mit der italienischen Oper, noch weniger als eine Störung in ihrem Besitz der alleinigen Herrschaft angesehen werden, wenn gleich dieser Truppe im Sommer 1813 das Hoftheater eingeräumt und dort außer Sargino von Pär und Lodoiska von Cherubini auch Don Juan von Mozart und Iphigenia in Tauris von Gluck von derselben gegeben wurde. Zu diesem Vorsprung muß aber nächst der Protection des Hofes die Gunst eines großen Theils vom Publicum gerechnet werden. Ich erinnere mich sehr wohl, außer der schon früher gedachten Frage, darüber,

ob die Einführung einer deutschen Oper dem Hoftheater für vortheilhaft zu erachten sei, wiederholt die Bemerkung gehört zu haben, es werde den deutschen Sängern und Sängerinnen schwer werden, mit den Mitgliedern der italienischen Oper zu wetteifern. Die Parteigänger der Letzteren wollten sogar behaupten, daß sich die deutsche Sprache zu wenig zum Gesang eigne. Man pries mit Recht die feine und sorgfältige Aussprache der Italiener beim Gesange. Auch kann ich aus eigner Erfahrung bezeugen, daß sie durch diesen Vorzug sich wesentlich auszeichneten, weshalb man denn, bei nur einiger Kenntniß der italienischen Sprache, auch ohne immerwährend das Libretto zu Rathe zu ziehen, dem Sujet leicht folgen konnte. Aber man war auch von dieser Seite nicht immer gerecht genug gegen den Fleiß und die Sorgfalt, womit die Deutschen die Gunst des Publicums zu gewinnen suchten. Unter diesen Umständen kann man glauben, daß die ganze Energie und Begeisterung von C. M. v. Weber dazu gehörte, um nicht blos den allgemeinen Schwierigkeiten, welchen die Gründung eines neuen Institutes unterworfen ist, sondern auch den Hemmungen und Hindernissen die Stirne zu bieten, welche gegründete Vorliebe oder Vorurtheil für seine Rivalin ihm entgegenstellte. Wäre der Vorwurf gerechtfertigt, der ihm von einigen, selbst wohlwollenden und von Verehrung für seine große Begabung erfüllten Kennern der Musik gemacht wurde, daß er als Componist an Sänger und Sängerinnen zuweilen allzuhohe Ansprüche stelle, so würde dabei sein rühmliches Verdienst, in verhältnißmäßig kurzer Zeit in Dresden eine deutsche Oper geschaffen zu haben, um so mehr Anerkennung verdienen. Es versteht sich von selbst, daß er die Elemente dazu fast alle neu heranziehen mußte; da die bei der italienischen Oper angestellten Sänger und Sängerinnen fast durchgängig Fremde und der deutschen Sprache nicht mächtig waren. Zu den Wenigen, die er zu seinem Zweck benutzen konnte, gehörte

Fräul. Frieder. Funk. Als Tenoristen wurden von der Zeit von 1819 an — früher liegen mir keine Nachrichten vor — Klengel und Gerstäcker, die leider nur kurze Zeit in Dresden blieben, gerühmt. Ein bleibenderes Mitglied wurde Bergmann, der mit einer überaus klangreichen Stimme ausgestattet war, aber nur eine geringe dramatische Gewandtheit besaß. Von großem Werth als Soubrette war die schon früher genannte Julie Zucker, nachherige Haase. Was dem Dresdner Publicum früher nur vorübergehend von der Truppe des Joh. Seconda geboten worden war, genoß es nun, so zu sagen, als sein Eigenthum. Die Opern von Winter (Maria v. Montalban, Das unterbrochene Opferfest), von Cherubini (Der Wasserträger, Lodoiska), von Isouard (Aschenbrödel, Joconde u. Andere), von Weigl (Die Schweizerfamilie, Ad. von Ostade, Das Dorf im Gebirge), von Méhul (Jacob und seine Söhne, Der Schatzgräber, Die beiden Blinden von Toledo), Johann von Paris von Bojeldien, wurden damals mit Beifall gegeben. Auch fallen in diese Zeit die ersten Aufführungen von Opern des später hochgerühmten Componisten Meyerbeer. Von der italienischen Truppe wurde im Januar 1820 Emma di Resburgo und von der deutschen Oper, im Februar desselben Jahres, die komische Oper „Alimelech oder Wirth und Gast" aufgeführt. Vor allem Andern wurden die großen Compositionen von Mozart, Die Zauberflöte, Die Entführung aus dem Serail und Don Juan, gleich einer neuen Eroberung mit Freuden begrüßt, weil bei der Ungunst, in welcher Mozart bei dem König Friedrich August stand, seine Opern, mit wenigen Ausnahmen, von den Italienern gar nicht oder doch nur höchst selten gegeben wurden. Das Entzücken über die wiederholte Aufführung der Entführung aus dem Serail ist mir noch lebhaft im Gedächtniß, und ich entsinne mich, daß ich diese reizende Oper, in der die Rolle der Blondchen von J. Zucker auf das anmuthigste gegeben wurde, und Gerstäcker im

November 1820 als Belmont besonders glänzte, mit großem Vergnügen gehört habe, ohne zu wissen, wovon ich entzückt war. Auch hier verdanke ich das Bewußtsein und das Verständniß des Genusses meinem weit späteren Umgang mit Tieck. So wie er im Allgemeinen im Lobe über die tiefsinnige Poesie in den Opern Mozart's nicht müde werden konnte, so liebte er auch gerade von dieser Composition mit überströmendem Entzücken zu sprechen. Ihm schien, als ob ihm aus diesen feinen und reizenden Melodien und Harmonien ein eigenthümlicher Frühlingsglanz in den mannichfachsten Farben, bald mit bezaubernder Heiterkeit anlachte, bald mit tiefgemüthlicher Sehnsucht anwehte. Das größte Meisterwerk Mozart's, sein Don Juan, wurde von den Mitgliedern des Dresdner Hoftheaters zum ersten Male am 19. September 1821 auf dem Sommertheater des Linke'schen Bades gegeben. Wenn diese Aufführung, wie es fast scheint, nur ein schüchterner Versuch war, ob man mit dieser imposanten Erscheinung vor das Dresdner Publicum treten dürfe, so muß derselbe für vollkommen befriedigend erachtet worden sein, da diese Oper noch in demselben Jahre dreimal wiederholt und im folgenden Jahre auch auf dem Hoftheater aufgeführt wurde.

Indem ich, der Kürze halber, Vieles unterdrücken muß, was ich von den ersten Erlebnissen der deutschen Oper erzählen möchte, eile ich zu dem im Jahre 1822 epochemachenden Ereigniß, der am 26. Januar d. J. stattfindenden ersten Aufführung des Freischütz von C. M. v. Weber. Wenn ich auf die seit dieser Zeit vergangenen, fast 50 Jahre zurückblicke, so kann ich die Genugthuung nicht verschweigen, die erste Erscheinung dieses musikalischen Werkes, das nicht blos Deutschland, sondern auch außerdeutsche Länder mit Beifall durchwandert hat, und das heute noch mit warmer Theilnahme angehört wird, selbst in ihrem Herannahen erlebt zu haben. Schon lange vor der öffentlichen Aufführung war man auf dieselbe

gespannt. Kennern und Liebhabern der Musik mußten einzelne Stücke aus dieser Oper bekannt geworden sein, sowie auch ich mich erinnere die Ouvertüre von Weber selbst auf dem Clavier vortragen gehört zu haben; auch durfte man nach früheren Compositionen Weber's urtheilen, unter denen man vor Allem die zum 50jährigen Regierungsjubiläum des Königs Friedrich August im Jahre 1818 aufgeführte Jubel-Ouvertüre rühmte, und endlich war es bekannt, daß diese Oper in Berlin, für dessen Hoftheater sie geschrieben worden, großen Beifall gefunden hatte. Kurz man hielt sich zu den größten Erwartungen für berechtigt. Wiewohl ich die erste Aufführung in Dresden nicht erlebt, sondern die Oper zum ersten Male in Leipzig gehört habe, kann ich dennoch bezeugen, daß die gehegten Erwartungen nicht blos erfüllt, sondern weit übertroffen wurden. An Solchen fehlte es zwar nicht, die, weil sie den Beruf der Kritik nur im Tadel zu erkennen meinen, an dem Sujet zu mäkeln wußten; und ich verberge selbst nicht mein Bedauern darüber, daß eine kleine Erzählung von Apel, welche dazu Anlaß gegeben hat und, meines Erachtens, für eine vorzügliche literarische Kleinigkeit zu halten ist, nicht mit mehr Geschick zu einem Operntext verwendet worden. Es fanden sich auch Stimmen, welche Einzelnes, wie z. B. den Jungfernkranz, für trivial halten wollten. Man zweifelte selbst, ob die Wolfsschlucht für musikalisch gelten dürfe. Was aber sind diese Ausstellungen gegen den Erfolg dieser Composition? Für ein Werk der Laune oder des eigenwilligen Geschmacks wird man es doch nicht halten wollen, daß diese Oper bei uns in Dresden, wo man gerade damals auf die Abwechslung fast zu viel Werth legte, in demselben Jahre nach der ersten Aufführung 18 Wiederholungen erlebte. In Berlin wohnte ich im Januar 1827 — also kaum 6 Jahre nach ihrem Erscheinen — der hundertsten Aufführung dieser Oper bei. Damals hatte man schon den frühen Tod Weber's zu beklagen und deshalb diese

Aufführung zum Besten seiner Hinterlassenen veranstaltet. Dasselbe Publicum, das dieses Musikstück schon unzählige Male gehört hatte, lauschte in dem überfüllten Hause mit gehobener Stimmung dieser Aufführung. Ob die Wirkung der gediegenen Direction Spontini's oder der weihevollen Hingebung der ausführenden Musiker zuzuschreiben war, vermag ich nicht zu entscheiden. Das aber kann ich, trotz der seitdem vergangenen Reihe von Jahren, versichern, daß ich mich keines tieferen musikalischen Eindrucks erinnern kann, als desjenigen, den ich damals von der Ausführung der Ouvertüre empfing. Und das gesammte Publicum mußte denselben theilen, denn niemals entsinne ich mich bei ähnlichen Gelegenheiten eine eben so weihevolle Stille bis zum Schluß erlebt zu haben, wo dann das gesammte Publicum wie aus einem Munde in den lautesten Applaus ausbrach und die Wiederholung verlangte. Auch von den einzelnen Musikstücken wurden die meisten mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen. Der Jägerchor, bei welchem der beliebte Tenorist Bader die Rolle des Führers übernommen und mehrere der geprüften Sänger sich dem Singechor angeschlossen hatten, mußte ebenfalls wiederholt werden. Man stritt darüber, ob diese Oper unter Weber's eigner Direction besser aufgeführt werden könne. Und gewiß ist es, daß Viele der älteren Personen, welche sich dieser erinnerten, ihre Vorzüge vor der Leitung Anderer überaus hoch anschlugen.

Indem ich versuche, mir die Frage zu beantworten, wo der Grund des mächtigen und mit seltener Uebereinstimmung aufgenommenen Eindrucks dieser Composition zu suchen sei, erinnere ich mich einer Aeußerung, welche Professor u. Director H. Hettner bei Gelegenheit der Inauguration von Weber's Standbild, zu Dresden am 11. October 1860, that. „Was die Romantiker gewollt, und nicht gekonnt haben, ist Weber gelungen. Seine Compositionen sind tief in das Volk eingedrungen". So ungefähr waren Hettner's Worte. Ob damit

das große Verdienst Weber's vollständig und erschöpfend bezeichnet sei, darüber zu rechten ist hier nicht der Ort. Aber ich glaube es liegt in dieser Bemerkung eine tiefe Wahrheit eingeschlossen, eine Wahrheit, welche, meines Erachtens, die alleinige Quelle dieser Wahrnehmung sein konnte. Ich meine nemlich, daß wir das Eindringen von Weber's Compositionen in das Volk nicht wohl hätten erleben können, wenn er nicht, vorzugsweise mit seinem Freischütz, auf dem Wege einer genialen Intuition, einem, lange Zeit bewußtlos gehegten, Nationalbedürfniß befriedigend entgegengekommen wäre. Ob die Befangenheit in dem, wenn auch reizvollen, aber dennoch oberflächlichen Melodientaumel Rossini'scher Opern so allgemein verbreitet war, daß man sich in den weitesten Kreisen nach der Befreiung von derselben und nach der Rückkehr zu einer tiefsinnigen Musik sehnte, kann ich nicht beurtheilen. Daß aber, wie ich schon oben angedeutet habe, ein ähnliches Bedürfniß in der Bevölkerung der damaligen Zeit lebte, wird nicht bezweifelt werden können, wenn man die Bestrebungen begabter Componisten, unter denen, wie ich glaube, Spohr vorzugsweise genannt zu werden verdient, in's Auge faßt. Wie hoch nun aber auch das Verdienst und die künstlerische Gediegenheit der dramatischen Compositionen dieses Strebens anzuschlagen sein mag, so war doch durch keine derselben die Saite entdeckt worden, aus deren Berührung die Befriedigung des Bedürfnisses wiederzuklingen vermochte. Und es war Weber's Ingenium vorbehalten, indem er das ursprünglich Volksthümliche mit dem tiefsinnigsten Ernste und sehnsuchtsvollen Harmonien auf der einen Seite eben so kunstvoll, als mit dem Bizarren und Erschütternden auf der andern Seite verband, die Aufgabe in der überraschendsten Weise zu lösen.

In demselben Jahre, 1822, erschien auch seine Preciosa, die ebenfalls, mit dem lebhaftesten Beifall, in kurzen Zwischenräumen häufig wiederholt wurde. Es gab Manche, und mein

Freund Tieck gehörte zu diesen, welche die Compositionen dieses bunten und reizenden Stückes höher stellten als Vieles aus dem Freischütz. Gewiß hatte es Weber auch in diesem Musikstücke meisterlich verstanden, die zum Romantischen geneigte Stimmung zu treffen und in der Tiefe des Gemüthes zu berühren, ohne doch, auch nur annähernd, an die Schwächen der Romantik anzustreifen. Von seiner Euryanthe wage ich nicht zu sprechen, weil sie mir zu wenig vertraut ist. Auch fand sie nicht den ungetheilten Beifall, wie der Freischütz. Ob sein Ingenium durch manche beengende und störende Umstände, die mit dieser Composition in Verbindung standen, und mir auch, mindestens zum Theil, aus Berichten und Redereien damaliger Zeit bekannt sein würden, wenn nicht sein Biograph dieselben erwähnte, gehemmt und in Fesseln geschlagen worden sei, vermag ich nicht zu entscheiden, sowie ich überhaupt ein Urtheil über Weber's gesammtes poetisches Wesen dem Kenner überlassen muß und als Laie nicht mehr als eine — vielleicht unhaltbare — Meinung auszusprechen gewagt habe. Wie sehr nach der erschütternden Nachricht von seinem, in London erfolgten, Tode die allgemeine Theilnahme erregt wurde und die tiefste Trauer sich aller Gemüther bemächtigte, bedarf kaum der Erwähnung. Sein am 24. Februar 1828 zum ersten Male aufgeführter Oberon wurde mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen. Wiewohl in eine andere Region der Romantik versetzt, fühlte man sich auch in diesen Melodien und Harmonien bald so heimisch, daß diese Oper schon in den Jahren von 1828 bis 35 mehr als fünfzig Wiederholungen erlebt hatte.

Wenn man C. M. von Weber, wie ich vermuthe, den Ruhm zusprechen darf, daß er der Schöpfer der deutschen Oper in Dresden ist, so darf man es um so lebhafter beklagen, daß ihm nicht vergönnt war, die weitere Entfaltung dieses Instituts zu erleben. Denn welche Verdienste auch seinem nächsten Nachfolger, dem überaus gewissenhaften, gründlich

unterrichteten und fleißigen Kapellmeister Reissiger nachzurühmen sein mögen, darf man dennoch vermuthen, daß von der Blüthe, zu welcher sich unter ihm und dem später eintretenden genialen Richard Wagner die deutsche Oper in Dresden entwickelte, vieles der genialen Begeisterung ihres ersten Gründers zuzuschreiben ist.

Mit dem Monat März 1832 wurde das Institut der italienischen Oper, nachdem es über 100 Jahre bestanden hatte, aufgehoben. Die Sänger: Rubini und Benincasa, die Sängerinnen: Palazzesi und Schiasetti wurden entlassen. Zezi, wiewohl seine Gage als italienischer Opernsänger wegfiel, wurde noch als Kirchensänger beibehalten und bei den, in späteren Jahren noch wiederholt stattfindenden, Aufführungen einzelner italienischer Opern, ja, selbst auch bei deutschen Opern benutzt. Den Schluß machte am 31. März 1832 Don Giovanni von Mozart. So oft ich auch diese große Oper mit deutschem oder italienischem Text hatte geben sehen, war ich, trotz der Gewandtheit, mit welcher gefeierte Künstler die Hauptrolle ausführten, niemals recht befriedigt worden. Die wunderbare Fabel von einem Manne, der sich zur Befriedigung seiner Sinnlichkeit Alles erlauben darf und doch jeder menschlichen Rache Hohn spricht, bis er durch eine übermenschliche Gewalt, die er selbst mit verwegenem Frevelmuth herausgefordert hat, seinem Verhängniß überliefert wird, dieses seltsame Märchen, das schon gegen Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts dem, unter dem angenommenen Namen: Tirso de Molina bekannten, Fray Gabriel Tellez zu einem Drama diente und später von Zamora, Molière, Byron und Dumas benutzt wurde, kann, meines Erachtens, nicht anschaulich werden, wenn nicht der Held desselben durch seine Erscheinung einen eigenthümlichen Zauber ausübt. Aeußere männliche Schönheit, die z. B. den hochgepriesenen Don Juanspieler, Blum in Berlin, auszeichnete, ist nicht allein genügend. Wird aber, wie ich es

oft gesehen habe, diese Rolle mit einer, fast zur Frechheit ausartenden, burschikosen Nonchalance gespielt, so ist es vollends unbegreiflich, wie dieser Mann von beispielloser Verworfenheit jede Frau, der er mit dem Willen, sie zu besitzen, nahe tritt, in seine Gewalt bekommt. Und gewiß konnte es Mozart bei seiner tiefsinnig poetischen Composition nicht in den Sinn kommen, daß die Schwärmerei der verlassenen Donna Elvira, die glühende Leidenschaft der Donna Anna und der unschuldige Leichtsinn der Zerlina unfaßlich sein sollten. Sei es bewußte Absicht oder unmittelbare Wirkung eines großen Genius, so wird doch Jeder, der diese große Composition aufmerksam betrachtet und mit Hingebung verfolgt, bemerken müssen, daß sich bei allem in das Scherzhafte, in das anmuthig Heitere, ja sogar in das Burleske Fallenden einzelner Theile ein tiefsinniger, zuweilen mächtig erschütternder Ernst durch die ganze Composition hindurchzieht, ein Ernst, der uns an die wunderbarsten Räthsel des Lebens und an die Macht des Verhängnisses erinnern kann, welche um so früher ihr Ziel erreicht, je weniger die in solche Räthsel verwickelten Individuen sie fassen oder beachten, oder jemehr sie sich mit Frevelmuth und Leichtsinn über sie hinwegsetzen. Gerade der Umstand, daß den Musikstücken der Hauptrolle von tiefsinnigem Ernst am wenigsten zugetheilt, Alles was Don Juan selbstständig vorzutragen hat, mehr in einer anmuthigen Frivolität gehalten ist, oder den Stempel des Uebermuthes trägt, wogegen die Partieen der anderen Hauptpersonen von den ergreifendsten Harmonien überströmen, scheint mir das Recht zu jener Anschauung zu begründen. Aber eben darum sollte, meines Erachtens, in der Rolle des Don Juan der feinste Anstand, eine fascinirende Anmuth und eine gewisse Erhabenheit in der Erscheinung nie aus den Augen gesetzt werden. Wie ungeschickt muß es dagegen wirken, wenn z. B. die bekannte Arie „Fin ch'han dan vino calda la testa“ — die ein unbegreif-

liches Mißverständniß als Champagnerarie bezeichnet — gleichsam wie im Weinrausch vorgetragen wird. Man hat mir erzählt, als Bassi, für den bekanntlich die Rolle des Don Juan geschrieben ist, dieses Stück durchgegangen habe, sei er seinem Freunde Mozart mit den heftigsten Vorwürfen entgegen getreten, wie er ihm zumuthen könne, solches Zeug zu singen. Mozart aber habe ihm versichert, wenn er diese Arie so singe, wie er sie singen solle und könne, werde ihm der Beifall nicht fehlen; und Mozart behielt Recht; denn, nachdem Bassi diese Arie mit gewohntem Geschick vorgetragen habe, sei ein stürmischer Applaus erfolgt und man habe — was nie zuvor geschehen sei — die Wiederholung verlangt. Aber alte Männer, welche Bassi als Don Juan noch gesehen hatten, unter ihnen Tieck, haben mir auch versichert, er habe diese Rolle mit unübertrefflichem Anstand und mit der größten Anmuth einer vornehmen Haltung gegeben. So war es mir immer anstößig, daß es bei der Darstellung des Don Juan gewissermaßen herkömmlich geworden ist, in der letzten Scene, wo der steinerne Gast wirklich auftritt, die äußerste Bestürzung an den Tag zu legen. Das übertriebene Spiel in verschrobenen Stellungen des Grausens und Entsetzens, dieses krampfhafte Haschen nach einem festen Halt, das leidenschaftliche Hinunterstürzen eines Bechers voll Wein, wie ich es oft beobachtet und mit Bewunderung habe preisen hören, wollte mir nie zum Wesen Don Juan's passen. Hat er den Commandeur mit dem Bewußtsein eingeladen, daß er nicht kommen werde, so ist er ein verächtlicher Prahler, ein Charakter, der am wenigsten geeignet ist, bei Weibern ein dauerndes Glück zu machen. Ist dagegen diese Herausforderung — was weit näher liegt — nur eine von den vielen Aeußerungen seines frevelhaften Trotzes gegen Menschliches und Göttliches, so wird er auch der leibhaftigen Erscheinung des steinernen Gastes (und sei es auch gezwungen) mit trotzig vornehmer Kälte begegnen und nur dann erst

zusammenbrechen, wenn die steinerne Rechte ihn unwiderruflich festhält. So soll, wie mir Tieck versicherte, Bassi diese Scene gespielt und damit die tiefste Erschütterung hervorgerufen haben.

Nachdem ich mit Tieck oft darüber gesprochen hatte, war mir die Darstellung dieser Rolle durch Zezi von unendlichem Interesse. Zezi war zwar ein ausgezeichnet schöner Mann; aber nichts weniger, als ein gewandter Schauspieler. Sein Verdienst bei den meisten seiner Rollen, die in der Regel nicht die Grenze der sogenannten Anstandsrollen überschritten, war mehr negativ als positiv. Man sah in ihm stets eine überaus edle und vornehme Erscheinung, hatte aber das Vermeiden von allem Anstößigen, Unedlen oder Gemeinen weit mehr zu loben, als irgend einen künstlerischen Erfolg. Ja man durfte nicht selten den Mangel an Beweglichkeit beklagen. So spielte er auch an dem genannten Abend und bei wiederholten Aufführungen die Rolle des Don Juan; und ich kann versichern, von der Darstellung derselben niemals mehr befriedigt gewesen zu sein. Ich glaube nicht, deshalb des wunderlichen Eigensinns oder der Neigung zum Absonderlichen beschuldigt werden zu dürfen. Vielmehr darf ich diese Erfahrung als einen neuen Beleg für die Richtigkeit einer wiederholt ausgesprochenen Meinung betrachten, daß nemlich bei vielen großen, von dem Dichter mit der ganzen Fülle der Genialität ausgestatteten Rollen — und ich denke hier vorzugsweise an Shakspere'sche Rollen — eine anmaßende und mißverständliche Virtuosität häufig weit mehr Schaden thut, als eine mangelhafte, aber die Grenzen einer edlen Natürlichkeit innehaltende Kunstfertigkeit. Während jene uns Anschauungen, welche der Aufgabe fremd sind, auf beschwerende Weise aufdrängt, läßt diese der Imagination des Beschauers die Freiheit, das Wesen der darzustellenden Rolle zu verfolgen und die Lücken in der Darstellung auszufüllen.

Wiewohl mit Hülfe einiger zurückgebliebenen Mitglieder

der italienischen Oper nach dem Jahre 1832 noch manche Aufführungen in italienischer Sprache stattfanden, war dennoch von diesem Zeitpunkte an die Herrschaft der deutschen Oper erklärt. Der Zauber der Rossini'schen Opern war zum großen Theil gebrochen. Nur einige derselben erhielten sich bis in die heutigen Tage auf dem Repertoir. Unter diesen behauptet auch heute noch der Barbier von Sevilla den ersten Rang in der allgemeinen Gunst des Publicums. Dagegen waren die Weber'schen Opern diejenigen, welche am häufigsten wiederholt wurden. Man versagte aber auch nicht den lebhaftesten Beifall den neuen Compositionen von Auber, unter denen besonders „Der Maurer", „Die Stumme von Portici" und „Fra Diavolo", beliebt waren. Bojeldien's weiße Dame gewann sich die dauernde Gunst des Publicums. Meyerbeer's Eroberung der Gemüther beginnt erst im Jahre 1826 mit „Crociato in Egitto". Mit „Robert der Teufel", der 1834 zum ersten Male aufgeführt wurde, schritt sein Ruhm mächtig vorwärts. Am höchsten stieg derselbe mit den Hugenotten, die am 23. März 1838 zum ersten Male und in diesem Jahre siebenzehn Mal aufgeführt wurden.

Der deutschen Oper kam vorzugsweise zu Statten die Gunst, welche der im Jahre 1830 zum Prinzen Mitregenten ernannte und 1836 in der Regierung nachfolgende König Friedrich August ihr zuwandte. Ihm verdanken wir vorzugsweise die Wiederaufnahme von mehreren alten Opern und namentlich der Iphigenia in Tauris, Orpheus und Euridice und später der Armida von Gluck. Gedenkt man aber der deutschen Oper in Dresden zu jener Zeit, so wird man sich vor Allem der denkwürdigen Erscheinung von Wilhelmine Schröder, bekannter unter dem Namen Schröder-Devrient, erinnern. Sie kam schon im Jahre 1822 mit ihrer Mutter, der berühmten Sophie Schröder, als Gast nach Dresden. Am 29. April 1823 debütirte sie in Fidelio von Beethoven

als Leonore oder Fidelio, dann im Freischütz von Weber als Agathe, die sie schon im vorigen Jahre als Gast gesungen hatte, und als Donna Anna in Don Juan von Mozart. Von diesem Zeitpunkte an hat sie, mit Ausnahme weniger Jahre und wiederholter längerer Urlaubsreisen, die größte Zeit ihrer glänzenden Laufbahn in Dresden zugebracht.

Man darf behaupten, daß die Natur nicht leicht irgend eine Bühnenkünstlerin mit allen Gaben zu diesem Beruf verschwenderischer ausgestattet hat. Körperliche Schönheit, die ihr noch bis in die spätesten Jahre bewahrt blieb, Fülle und Kraft einer bezaubernden Stimme, welche zur höchsten Kunstfertigkeit ausgebildet war, und eine geniale Begeisterung, deren erschütternder Wirkung oft die Mitspieler nur mit Mühe widerstehen konnten, das Alles stand ihr im höchsten Grade zu Gebote. Den vollsten Zauber ihrer hinreißenden Darstellungsgabe übte sie in der Rolle des Fidelio aus. Besonders gelangen ihr die Scenen überströmender Leidenschaft, wodurch sie auch in Don Juan als Donna Anna hinreißend war. Als im Jahre 1831 Bellini's Oper „I Montechi ed i Capuletti" auf dem Dresdner Theater eingeführt wurde, war der Erfolg derselben vorzugsweise ihrer Darstellung des Romeo zu danken. Aber sie war auch bei jugendlicher Frische reizend als Anna in Bojeldieu's Oper „Die weiße Dame", eine Rolle, die sie leider zu früh abgab, ferner als Rosine im Barbier von Sevilla. Die Rolle der Agathe im Freischütz von Weber, die sie sich vorzugsweise zu eigen gemacht hatte, ist nicht leicht schöner gesungen worden. Als Norma in der Oper gleiches Namens von Bellini wurde sie als eine imposante Erscheinung bewundert. Und doch gab es Einige, die ihr den Ruhm einer vollendeten Künstlerin nicht zuerkennen wollten. Auch war es nicht zu läugnen, daß sie im Ausdruck der Leidenschaft zuweilen der genialen Begeisterung zu sehr den Zügel schießen ließ, um das gehörige Maß zu halten und vor Uebertreibungen

sicher zu sein. Dazu kam, daß sie es weder mit dem Text noch mit der Composition immer genau nahm und dabei der momentanen Laune oder Unlust allzuoft nachgab. Wer aber hätte damals, wo die allgemeine Meinung in schwärmerischer Bewunderung für sie befangen war, eine Ausstellung oder gar einen Tadel gegen ihre Leistungen wagen wollen, und wer hätte es der genialen Künstlerin verargen mögen, daß sie nicht die letzte Feile an die Ausbildung ihres großen Talentes legte, da ihr, als einer Individualität von der seltensten Art, auf der Bühne wie im Leben Alles erlaubt schien? Was sie vermochte, wenn sie die ganze Fülle ihres Talentes beherrschte, habe ich erst erfahren, als im Jahre 1843 zum ersten Male Armide von Gluck aufgeführt wurde. Ich wünschte Worte zu haben, um den überwältigenden Eindruck zu schildern, den ich empfing, als ich — mit Beschämung sei es gestanden — nicht ohne Widerstreben den Versuch machte, ob ich an dieser Musik aus einer längst vergangenen Zeit Genuß finden könnte. Was spricht man nicht so viel von veralteten Musikstücken, vom Fortschritt des Geschmacks und der Kunstausbildung, und wie oft vergißt man nicht, daß das wahrhaft Schöne und Große niemals veralten kann. Auf diesem Wege verscherzen wir oft den tiefsinnigen Genuß an gediegenen Kunstwerken der Vergangenheit und fallen unter der Tyrannei der Mode oberflächlichen oder auch verschrobenen Geschmacksrichtungen schmählich anheim. Was ich von jeher bei großen Musikaufführungen vorzugsweise geliebt hatte, das Vorherrschen und die sinnreiche Benutzung der Saiteninstrumente, das entzückte mich auch hier in erster Stelle. Die größten Wirkungen des kräftigsten Ausdrucks scheinen nur durch sie hervorgebracht zu werden. Wie mächtig wirkt unter Anderem die große Furienscene; man glaubt bei dem ersten Male eine überaus einfache Instrumentirung zu vernehmen; welche Feinheit, Mannichfaltigkeit und Fülle der angewendeten Mittel entfaltet sich aber

dem Ohr bei wiederholter aufmerksamer Betrachtung. Auch sind die Blasinstrumente keineswegs vergessen oder vernachlässigt. Welch schöne Partien sind der Flöte und dem Oboe, namentlich im 4. Acte, zugetheilt, und bei dem Aufruf der an Rinald entsendeten Ritter, zum kriegerischen Muthe wieder zurückzukehren, hat die Trompete ihren Antheil an der Schönheit der Composition. Ich zweifle keinen Augenblick, daß auch die große Künstlerin von der Erhabenheit ihrer Aufgabe begeistert und vollständig durchdrungen sein mußte, um sie so zu lösen, wie es ihr gelang. Die Schönheit einer plastisch erhabenen Ruhe bei ihrem ersten Erscheinen, der Uebergang zur Leidenschaft bei der Botschaft des sterbenden Ritters, ihr ahnungsvoller Schreck, als der Name Rinald's genannt wird, und dann ihr würdevolles Auftreten in der Beschwörungsscene, so wie die Darstellung des Uebergangs vom Haß zur Liebe in der Furienscene konnten ihr nur durch Hülfe einer hohen Begeisterung gelingen; und ich erinnere mich, trotz der langen Reihe von Jahren, welche seitdem verflossen sind, noch mit der größten Lebhaftigkeit des Eindrucks dieses bis an das Ende meisterhaft durchgeführten Spieles und Vortrages, als eines der bedeutendsten dramatischen Erlebnisse.

Eine besondere Gunst des Schicksals war dabei die Betheiligung des, mit der wunderbarsten Stimme ausgestatteten Tenoristen Tichatscheck. Nur das hatte man bei der Bewunderung dieser ausgedehnten und von den süßesten Tönen überströmenden Stimme zu beklagen, daß seine persönliche Erscheinung sich niemals den dramatischen Anforderungen fügen wollte. Noch darf endlich nicht vergessen werden, daß an dem ausgezeichneten Erfolge dieser Darstellung der damals noch in Dresden weilende und als Kapellmeister fungirende Richard Wagner einen großen Theil des Verdienstes hatte. So weit ich als Laie darüber sprechen darf, glaube ich selten eine feinere Nuancirung des Colorits, und namentlich selten ein

sanfteres und dennoch im höchsten Grade klares Piano vernommen zu haben.

Zum Schlusse dieser Abschweifung noch eine musikalisch-dramatische Erinnerung, die mich wieder zu Tieck zurückführen wird. Im Monat Juli des Jahres 1839 war es, als die bekannte Sängerin, Signora Ungher, zum ersten Male Dresden besuchte. Im Jahre 1841 wiederholte sie ihren Besuch, nachdem sie sich schon mit Herrn Sabbathier verheirathet hatte, und war von dem Tenoristen Moriani begleitet. Es wird mir schwer werden ein Bild von dem Eindruck ihrer dramatisch-musikalischen Größe zu geben, ohne den Schein der Voreingenommenheit oder der Uebertreibung auf mich zu laden. Denn ich bin allerdings der Meinung, niemals eine vollendetere Künstlerin gehört zu haben. Kein blendendes Aeußere, nicht einmal eine besondere Schönheit des von der Natur ihr verliehenen Instrumentes stand ihr zur Seite. Wer hätte sie in dieser Beziehung mit der hochgefeierten Schröder-Devrient vergleichen wollen. Aber man lernte an ihr eine Sicherheit und feine Gewandtheit in der Beherrschung der Töne, einen Reichthum der verschiedensten Nuancen vom Weichen und Rührenden, von dem Heroisch Imposanten, von der glühenden Leidenschaft, mit einem Worte eine Tiefe und Mannichfaltigkeit der Empfindung im Bereiche des dramatischen Gesangs kennen, wie sie, wenigstens meinem laienhaften Ohr, völlig neu war. Wenn ich nicht irre, war es in der Rolle der Parisina von Donizetti, wo ich sie zum ersten Male hörte, eine Composition, die mir völlig neu war und mir keinen tiefen Eindruck zurückgelassen hat. Vielleicht war es ein Glück, daß ich zuerst nicht von einem bekannten Stoffe, noch von einem in der Erinnerung lebenden Eindruck befangen war. Ich konnte meine ganze Aufmerksamkeit auf die Prüfung der Frage richten, auf welchem Grunde die allgemeine Bewunderung für diese Künstlerin ruhe? Ich fand mich daher nicht durch die Gesammterscheinung

geblendet, aber ich war fast verwirrt durch das Staunen über die Vollkommenheit des dramatisch musikalischen Vortrags. Erst in der mir bekannteren Rolle der Desdemona aus Rossini's Otello konnte ich ihr genauer folgen. Wie verherrlichte sie diese Composition durch einen tiefsinnigen Ausdruck, durch eine Mannichfaltigkeit der Modulation, und wie rührend waren ihre Töne in den Momenten schmerzlichen Flehens, wie anmuthsvoll ihr Geberdenspiel. Ich habe diese Rolle dreimal von ihr gesehen, und wo ich früher von den Ritornels, die Rossini oft anzubringen liebt, zuweilen ermüdet worden war, glaubte ich bei jeder Wiederholung etwas Neues zu hören. Von der Mannichfaltigkeit, in der ein und derselbe Satz vorgetragen werden kann, welche tiefsinnige Modulation hier in einem stärker oder schwächer ausgehauchten Ton, dort in dem, nur um ein Atom verlängerten oder verkürzten Tacte liegen kann, davon hatte ich früher keinen Begriff. Ich möchte glauben, Rossini selbst würde bei dieser Aufführung erst haben erfahren können, was er componirt habe. Wie glücklich war ich aber auch, da ich Tieck in gleicher Bewunderung für diese Künstlerin sah. Was ich oft mit ihm besprochen hatte, welche Forderungen an einen dramatischen Vortrag zu stellen seien, und was mir sonst in solchen Unterredungen oft noch dunkel geblieben war, das wurde mir in dieser Erfahrung erst klar. Eine der größten Ueberraschungen war für mich und wahrscheinlich für viele Andere mehr ihre Darstellung der Rosine im Barbier von Sevilla. Ich hatte mit meinen Freunden gestritten, als sie den Wunsch aussprachen, diese Rolle von ihr zu sehn. Nach ihrer Darstellung der tragischen Rollen, Parisina, Desdemona, Anna Bolena, hatte ich keinen Glauben an ihre gleiche Befähigung für diese heitere Rolle, von der ich mir, nach häufiger Betrachtung, einbildete, sie fast auswendig zu wissen. Aber ich sah und hörte etwas Neues. Diese Feinheit einer reizenden Coquetterie, bald zur anmuthigen Sehnsucht,

bald zur jubilirenden Freude übergehend, hier schelmisch, dort liebenswürdig schmachtend, das Alles hatte ich in dieser Rolle noch nicht geahnt. Was Tieck irgendwo ausspricht, daß der Schauspieler selbst zuweilen zum Dichter werden müsse, indem er in seiner Rolle Entdeckungen macht und Feinheiten entschleiert, welche oft auch einem scharfsinnigen Auge vorher entgangen sind, das traf hier vollständig ein. Nur noch eine unvergeßliche Erinnerung: Eines Abends hatte sie der König Friedrich August eingeladen in einer kleinen Versammlung vor dem Hofe zu singen. Ich will nicht von den kleinen italienischen Liedern sprechen, welche sie am Schluß dieser musikalischen Soirée vortrug, wiewohl sie dabei einen so unwiderstehlichen Reiz entwickelte, daß der König, der bei solchen Gelegenheiten in seiner Freude an der Musik die ganze Fülle seiner Liebenswürdigkeit zu zeigen pflegte, nicht müde werden konnte sie anzuhören und sie zu loben. An jenem Abend trug sie das bekannte große Duett aus den Hugenotten, Act IV., zwischen Valentine und Raoul, mit Tichatscheck zusammen vor. Wie hatte man nicht gerade bei diesem Musikstück für diesen und die Schröder-Devrient geschwärmt. Ich und mancher Andere mochte glauben, das oft wiederholte Duett zur Genüge zu kennen und an der Ausführung desselben kaum einen Wunsch übrig behalten zu haben. Und doch verschwand alles früher Erlebte gegen den Vortrag der Ungher. Niemals habe ich bei dieser Musik eine ähnliche Erschütterung erlebt. Mit der größten Feinheit hatte die Ungher den größten Effect für den Moment aufgespart, wo sie nach leidenschaftlichem Kampfe das Wort aussprach: ich liebe dich, und nach dem seelenvollen Ausdruck, mit welchem dieses Bekenntniß in den süßesten Tönen von ihren Lippen floß, wurde der sonst so reizende Gesang Tichatscheck's, trotz der unendlichen Schönheit seiner Stimme, unendlich klein.

War es tiefe und unerschöpfliche Begeisterung, durch welche

die Ungher zu dieser Vollkommenheit emporgetragen wurde, oder erreichte sie dieselbe auf dem Wege einer künstlerisch ausgebildeten Manier? Diese Frage habe ich damals oft mit Tieck besprochen, und wir mußten uns darüber verständigen, daß Beides in einem Brennpunkt zusammenwirke. Darin liegt auch die Anwendbarkeit dieser Erfahrung auf die recitirende Kunst des Schauspielers. Gleichwie bei dem musikalisch-dramatischen Vortrag nicht die strengste Correctheit in der Lösung der bestimmt vorgeschriebenen Aufgabe, nicht die musikalische Virtuosität allein hinreichen kann, um das Vollkommenste zu leisten, so liegt auch bei der recitirenden Dramatik nicht in der formellen Virtuosität, nicht in der durch einsichtsvolle Reflexion getragenen Darstellung einer Rolle allein der Schlüssel des Räthsels, wie das Höchste zu erreichen sei. Vielmehr muß bei der recitirenden sowohl, wie bei der musikalischen Aufgabe eine innige Wechselwirkung zwischen der höchsten Begeisterung und der Herrschaft über die formalen Mittel eintreten, um das Vollkommenste zu erreichen.

Daß Tieck bei seiner dramaturgischen Wirksamkeit auf dieses Ziel hinarbeitete, scheint mir das Eigenthümlich-Charakteristische seines Strebens zu sein. Dabei war seine Forderung an die schlichte Natürlichkeit in der Charakterausführung, welche durch das Vorherrschen der Weimar'schen Schule gegen ein allzukünstliches, oft sogar in einen singenden Ton fallendes Pathos zurückgesetzt wurde, nicht minder berechtigt, als der Anspruch an eine geniale Begeisterung, aber nur an eine solche, welche nicht in ihrer Alleinherrschaft ihr Ziel sucht, nicht ihren Ruhm darein setzt, die höchsten Erfolge im Fluge zu erhaschen, sondern sich dessen bewußt werden soll, daß sie im Beginn der Laufbahn der erschöpfendsten Ausbildung der formalen Mittel eben so zu dienen habe, wie diese ihr wiederum zur Befriedigung ihres Bedürfnisses dienstbar sein müssen. Er hat sein Ziel nicht vollständig erreicht. Darin muß ich Eduard Devrient,

in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Recht geben, und ich kann diesem begabten Historiker der deutschen Schauspielkunst auch dann nicht Unrecht geben, wenn er behauptet, daß ein Theil der Schuld des Mißlingens auf die Organisation des Institutes fällt. Aber ich kann ihm nicht beistimmen, wenn er diesen Gründen den literarischen Standpunkt Tieck's mit beizählt. Devrient meint von den der Bühne nicht angemessenen dramatischen Schöpfungen Tieck's ausgehen und darnach behaupten zu dürfen, daß, gleichwie diese der Wirklichkeit der Welt nicht angemessen gewesen seien, ebenso Tieck's dramaturgische Thätigkeit nur selten vermocht habe, sich, über das Gebiet der geistigen Willkür hinaus, der unerbittlichen Realität der Bühnenforderungen zu bequemen. „Sein Standpunkt blieb ein literarischer — so fährt Devrient wörtlich fort — ein unbestimmt grillenhaft romantischer, seine Wirksamkeit eine ungehemmt geistige, ihre Grenze das Wort. — Seine sinnreichsten Einfälle scheiterten oft an der praktischen künstlerischen Ausführung, man mußte viele Wunderlichkeiten und Grillen in Abzug bringen, um den Kern seiner Meinung, die eigentliche Weisheit seines Urtheils benutzen zu können."*) Wie wenig diese Aeußerungen das Resultat einer erschöpfenden und vorurtheilsfreien eigenen Anschauung sind, ließe sich sofort aus einer späteren Auslassung nachweisen (S. 74) wornach Tieck, nach 1830 sich wieder in die Beschaulichkeit seines Zimmerlebens eingesponnen habe, und seine allabendlichen (sic) dramatischen Vorlesungen, seine Belehrung beim Rollenstudium jedem Theatermitgliede zugänglich gewesen, aber fast nur von einzelnen Damen benutzt worden sein sollen, die sich Beförderung davon versprachen; ein thatsächlicher Irrthum, der für widerlegt erachtet werden darf, sobald man meine Berichte für wahrheitsgetreu hält und sich erinnert, wie viele Künstler und Künstlerinnen

*) Ed. Devr. Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst 4. Bd. S. 70.

ich als solche genannt habe, welche die dramatischen Vorlesungen — die übrigens nicht allabendlich, sondern nur von Zeit zu Zeit stattfanden — fleißig besuchten und sich bis in das Jahr 1841 hinein der Belehrung Tieck's beim Rollenstudium bedienten.

Demungeachtet habe ich allen Grund zu glauben, daß Ed. Devrient's angeführte Auslassungen nicht lediglich auf Mittheilungen von Andern, oder nur auf Ueberlieferungen beruhn, welche ihm bei seiner, nach Tieck's hiesiger Anwesenheit stattfindenden Uebersiedelung nach Dresden, zugegangen sind. Vielmehr zweifle ich nicht, daß ihm während Tieck's hiesiger Wirksamkeit periodische Anwesenheiten und ein damals schon mit ihm gepflogener Umgang Gelegenheit zu eigenen Anschauungen gegeben haben. Desto mehr sind diese Auslassungen nicht mit Stillschweigen zu übergehen. Ja sie verdienen doppelte Beachtung und Erläuterung, weil sie von einem geistreichen Mann, einem gründlich unterrichteten Kenner der von der Zeit an die Bühne gestellten Forderungen ausgehen, und deshalb auch recht eigentlich den Charakter derjenigen Zeitstimmung tragen, an welcher, abgesehen von anderen Umständen und von zufälligem Mißgeschick, Tieck's Bestrebungen vorzugsweise ein unübersteigliches Hinderniß fanden. Daß diese Stimmung der Zeit schon vor mehr als vierzig Jahren begann, sich in allen Bestrebungen, und vorzugsweise auf dem Gebiete der dramatischen Kunst, von einer innerlichen Vertiefung in das eigenthümlich künstlerische Wesen abzuwenden, und damals schon anfing, dem Aeußerlichen eine vorherrschende Gunst zuzuwenden, wer wollte das läugnen, wenn er den siegreichen Fortschritt dieser Richtung in heutigen Tagen unbefangen betrachtet? Ist es als ein Grund zum Vorwurf zu betrachten, daß sich Tieck dieser Neigung der Zeit entgegenstellte, daß er in der dramatischen Kunst dem wahrhaft Künstlerischen den Vorzug vor dem Nebensächlichen zusprach, die innerliche Ver-

tiefung in den künstlerischen Beruf höher stellte, als das eitle Streben nach einer oberflächlichen Gunst des Publicums, eine Effectmacherei, zu welcher die geringen Mittel des handwerksmäßigen Theiles der Schauspielerkunst genügen, dann ist es auch begreiflich, wenn selbst erleuchtete Männer, sobald sie vom Strome der Zeit ergriffen sind, von einer Realität der Bühnenforderungen sprechen, denen sich Tieck's dramatische Thätigkeit nicht bequemen mochte. Noch mehr, der Vorwurf der Wunderlichkeiten und Grillen, welchen Devrient selbst den sinnreichsten Einfällen und Angaben Tieck's macht, wird von dem Standpunkte desjenigen gerecht, der in der Strömung der Zeit eine höhere Berechtigung zu erkennen meint, als in den Erinnerungen und Mahnungen an Grundsätze, auf welchen dasjenige beruht, was der Laune und Neigung der Zeit zuwider ist. Betrachtet man dagegen, wie es mit der dramatischen Kunst vor vierzig bis funfzig Jahren stand, als Tieck begann auf das Dresdner Theater zu wirken, und wie es heute mit derselben steht, so wird man ein anderes Urtheil fällen müssen. Als Tieck seine dramaturgische Wirksamkeit in Dresden begann, lebte die aufstrebende Jugend noch zum großen Theil von den Ueberlieferungen einer blühenden deutschen Schauspielerkunst. So lange sie, noch erfüllt und gesättigt von diesen Ueberlieferungen, im Drange nach eingebildetem Fortschritt der Ausbildung hier und da auf Abwege gerieth, da war Tieck vollständig berechtigt, wenn er, auf den wahren Sinn der Kunst hinweisend, vor der Illusion dieses Fortschritts warnte. Man hat seinen Rath vielfach mißachtet, ja selbst übelwollend verdächtigt, und unter den verschiedensten Einflüssen von anderen Seiten ist eine Fessel nach der andern gelöst, immer mehr der Zwang der Schule abgestreift worden. Die Klugheit hätte es vielleicht geboten, diesem Verlauf müßig zuzusehen. Seine Liebe zur Kunst machte ihm das unmöglich. Er mochte daher, mag es sein mit Unrecht, noch an eine Heilung glauben, während die Hoffnung

darauf längst verschwunden war. Und nun mochte es wahr sein, daß er oft das praktisch Unausführbare gewollt habe, nicht weil er Forderungen stellte, Warnungen aussprach und Lehren gab, welche mit den künstlerischen Bedürfnissen der Bühne im Widerspruch standen, sondern weil sich der Drang nach einer fessellosen Naturalistik auf der einen und nach dem Mißbrauch des Talentes zur Herstellung eines mißverständlichen Virtuosenthums auf der andern Seite siegreich geltend machte. Dieses Ziel ist in der Gegenwart erreicht; eine trunkene Menge geht diesen Bestrebungen mit jubelndem Beifall zur Seite, aber der wahre Freund und Verehrer dramatischer Kunst sieht mit dem Abgange jedes alten Bühnenkünstlers, auch wenn er mit den Besten aus der Vergangenheit nicht auf gleicher Stufe stand, einen Schimmer der alten Traditionen mehr verschwinden. Ob wohl Tieck diesen Verfall geahnt hat? Wer ihn, gleich mir in einer Reihe von fast zwanzig Jahren gekannt und auf sein Wirken wie auf seine Worte geachtet hat, wird es bezeugen können, daß er diesen Verfall voraussah, und wird ihm danken, daß er, wenn auch oft ohne Hoffnung, den Kampf mit der Richtung nach diesem Verfall aufnahm. Konnte er ihn nicht siegreich bestehen, so haben wir in Dresden wenigstens so viel davon gewonnen, daß der Fortschritt des Verfalls für einige Zeit gehemmt wurde, und eine spätere Nachwelt wird vielleicht aus den Ueberlieferungen dieser Zeit die Elemente zu einer wahren Regeneration der Bühne aufzusammeln streben.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.